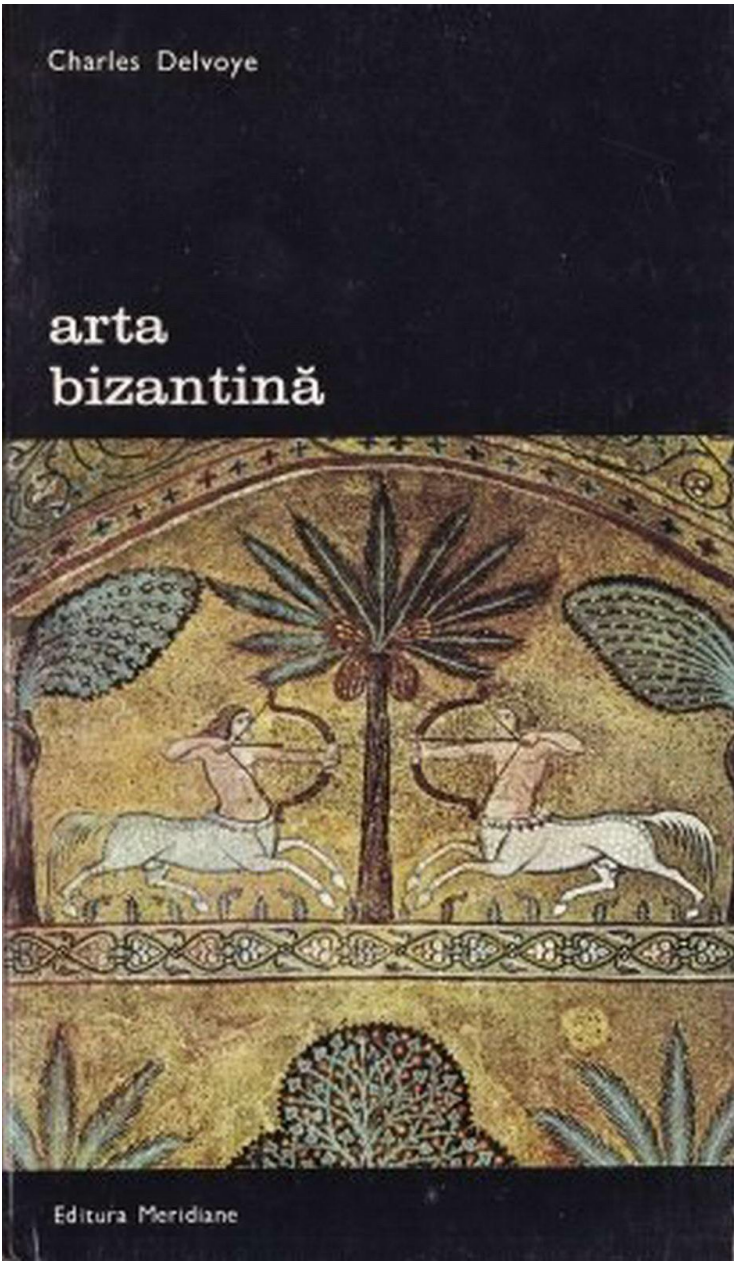


Arta bizantină
Biblioteca de artă

Arte şi civilizaţii
Consultant ştiinţific: CARMEN-LAURA DUMITRESCU
CHARLES DELVOYE *L'art byzantin* by B. Arthaud, Paris, 1967
Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane
Charles Delvoye arta bizantină
Vol. II în româneşte de
FLORICA-EUGENIA CONDURACHI
Prefaţă de VASILE DRĂGUŢ
EDITURA MERIDIANE Bucureşti, 1976

Pe copertă: Mozaic decorativ (detaliu), pe la 1160/70 Camera zisă a lui Roger (Ruggero) Palazzo Reale, Palermo (Sicilia) fotocolor SCALA, Firenze

Partea a treia APOGEUL:
CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÂNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CĂTRE CRUCIAŢI (843 – 1204)

SITUAŢIA ISTORICĂ

Epoca la care am ajuns este aceea în care Bizanţul, îndepărtându-se de moştenirea romană pe care o primise, şi-a dobândit caracterele cele mai originale. Atunci şi-a desăvârşit instituţiile, şi-a alcătuit culegerile de legi şi enciclopediile, a favorizat înflorirea celor mai reprezentative genuri din literatura sa, şi-a stabilit tipul dominant al arhitecturii religioase, şi-a fixat programul

decorului pictat al bisericilor sale. În toate domeniile s-a impus necesitatea rânduielii şi a sistematizării. Dacă prima perioadă a evoluţiei sale estetice – în care arta pagină aflată în declin se metamorfozase, prin introducerea unui conţinut spiritual nou, într-o artă creştină înzestrată cu toate tradiţiile trecutului – nu poate fi socotită drept arhaică, în schimb Bizanţul a cunoscut, cel puţin dintr-a doua jumătate a secolului al IX-lea până la începutul celui de-al XIII-lea, epoca sa de clasicism alcătuit din măsură, echilibru şi armonie. Abundenţei experienţelor în sensuri felurite i-a urmat voinţa de a desăvârşi un anume tip ales. La fel ca şi în Grecia antică, acest clasicism a trecut prin două faze: mai întâi faza purităţii şi a rigorii, sub dinastia Macedoneană; apoi, sub Comneni, începând de la sfârşitul secolului al V-lea î.e.n., faza când, într-o vreme de nelinişte şi de tulburări, şi-au făcut apariţia graţia, eleganţa, duioşia şi patetismul.

Simţul frumosului

Bizantinii cultivaţi din această epocă au avut un simţ foarte viu al frumosului, în care au văzut un semn de supremaţie şi, în acelaşi timp, un agent de răspândire a civilizaţiei lor. Patriarhul Fotie (820 – 827? – 891 – 897?) profesa vechiul ideal elenic pentru care binele se confunda cu frumosul, şi răul cu urâtul.

În scrisoarea sa pastorală trimisă regelui bulgar Boris-Mihail, care trecuse de curând la creştinism, el cita ca dovadă a adevărului ortodoxiei desăvârşirea sa armonioasă, asemănătoare cu aceea a unui chip frumos, şi

opunea caracterele ei de unitate, simplitate şi imuabilitate, complexităţii, dezordinii şi lipsei de frumuseţe ale celorlalte religii sau erezii.

În prefaţa tratatului său *Despre ceremonii*, împăratul Constantin Porfirogenetul (913 – 959) justifica munca de codificare a ritualurilor aulice, pe care o iniţiase, scoţând în evidenţă că, dacă ele vor fi neglijate, Imperiul va fi lipsit de podoabă şi frumuseţe" şi cerea să se păstreze în săvârşirea ceremonialului o ordine şi o măsură care erau menite să reproducă mişcarea armonioasă a Universului. Contemporanul său, Simeon Metafrastul, a fost lăudat pentru că remaniase „Vieţile sfinţilor" scrise anterior într-un stil grosolan şi trivial, spre a le dărui frumuseţea şi amploarea de care erau cu totul lipsite. În epopee, vedem că Dighenis Akritas[1] aprecia operele de artă şi frumuseţile naturii.

Neasemuita frumuseţe divină a ceremoniilor religioase celebrate la Constantinopol i-a făcut pe ambasadorii cneazului rus Vladimir să prefere ortodoxia greacă şi nu trista religie islamică a bulgarilor mahomedani sau creştinismul lipsit de frumuseţe fastuoasă al germanilor. Şi Teofilact ne arată că sfântul Clement, care i-a creştinat pe slavi, căuta să-i atragă pe bulgari la slujbe prin frumuseţea bisericilor.

Forţa Imperiului sub dinastia Macedoneană

Civilizaţia bizantină a putut să înflorească astfel deoarece Imperiul îşi regăsise o nouă forţă în domeniile politic, militar şi intelectual. Ultimii

1 Eroul celebrei epopei medievale bizantine cu acelaşi nume.

împăraţi iconoclaşti ştiuseră să îndrepte consecinţele nefaste ale erorilor săvârşite de Irina.

În 867, un parvenit ambiţios, Vasile, fost ţăran din Macedonia, născut dintr-o familie de origine armeană, a urzit asasinarea lui Mihail al III-lea (842 – 867), pe a cărui metresă a luat-o de soţie, întemeind astfel o dinastie care a durat mai mult decât oricare dintre înaintaşele ei, întrucât a ocupat tronul timp de o sută optzeci şi nouă de ani, până în 1056. Bizanţul a cunoscut astfel aproape două secole de stabilitate politică – cel puţin în comparaţie cu tulburările care agitau întreaga societate feudală a timpului, din Europa occidentală până la Bagdad. Puterea împăratului era mai absolută ca niciodată. În subordinea sa, dregătoriile şi funcţiile s-au rânduit după o ierarhie care fusese profund modificată şi sporită. Aproape toate nu mai erau desemnate prin numiri latine, ci greceşti: în aceasta se poate vedea un semn că Imperiul se desprindea de originile sale romane pentru a dezvălui trăsături greceşti mai accentuate.

Pe de altă parte, războaiele purtate cu energie şi neînduplecare le-au îngăduit bizantinilor să-i respingă pe arabi şi pe bulgari şi să reia în stăpânire estul Asiei Mici, Creta, Ciprul, Siria, Palestina, Armenia, nordul Balcanilor şi Italia meridională. La moartea lui Vasile al II-lea, în 1025, Imperiul se întindea din nou de la Adriatica până în Armenia şi de la Dunăre la Eufrat. El nu mai fusese atât de puternic de pe vremea lui Iustinian.

Prestigiul Constantinopolului

Bagdadul se afla în decădere, Cresiphonul fusese dat uitării, Roma îşi pierduse rangul de capitală politică şi intelectuală şi era sfâşiată de luptele dintre familiile nobile care prefăcuseră monumentele antice în fortăreţe.

Această fascinaţie a Bizanţului explică reuşita lui în opera de creştinare a slavilor, întreprinsă începând din 863 de către Chirii şi Metodiu, la iniţiativa împăratului Mihail al III-lea şi a patriarhului Fotie, în scopul de a-şi asigura clientela ţărilor învecinate cu Imperiul şi de a face din ele o centură de sateliţi. În 864, hanul bulgarilor, Boris I (852 – 889) a venit să se boteze la Constantinopol şi a luat numele naşului său, împăratul Mihail al III-lea; el căpătă titlul – până atunci rezervat rudelor basileului – de Cezar, care a devenit în limba slavă *ţar*. La întoarcerea sa, a convertit în masă întreg poporul şi şi-a înzestrat capitala, Pliska, cu biserici imitate după cele din lumea bizantină.

Numai Constantinopolul rămăsese singurul oraş cu adevărat prestigios care, unor popoare noi şi îndeajuns de înaintate în istoria lor pentru a aspira la condiţii superioare de existenţă, le propunea modelul cel mai desăvârşit de organizare politică, formele de artă cele mai rafinate, eticheta cea mai fastuoasă în celebrarea ceremoniilor religioase sau laice. Niciodată el nu a exercitat asupra lumii un atât de puternic ascendent ca în această epocă.

Creştinarea slavilor de sud şi de est în nord-vestul Balcanilor, Serbia a primit creştinismul de la Constantinopol sub Vasile I, între 867 şi 874, pe

când Croaţia fusese creştinată mai devreme, între 805 şi 811, de misionarii franci trimişi aici de patriarhul Aquileii, aşa încât biserica acesteia trecu sub autoritatea Romei; această dualitate corespunde divergenţei polilor de atracţie ai celor două provincii surori: peninsula italică pentru Croaţia, Imperiul bizantin pentru Serbia.

În tânăra Rusie Kievianǎ, unde, datorită predicatorilor veniţi din Bulgaria, exista cu puţin înainte de mijlocul veacului al X-lea o importantă comunitate creştină, creştinismul a marcat un progres hotărâtor când, în 988 sau 989, cneazul Vladimir, spre a se căsători cu principesa Ana, sora împăratului Vasile al II-lea, s-a lăsat botezat

Simţământul de putere fără pereche în domeniul religios pe care îl încerca biserica răsăriteană a dus la ruptura cu scaunul de la Roma, prima dată sub Fotie, în 867, apoi sub Mihail Cerulariul, în 1054, când s-a desăvârşit schisma care mai durează încă, fără ca de altfel contemporanii să-şi fi dat prea bine seama de urmările evenimentului. Patriarhiile de la Antiohia, Ierusalim şi Alexandria căzând sub dominaţia arabilor şi papalitatea sustrăgându-se autorităţii basileului pentru a se alătura francilor, era firesc ca patriarhul de la Constantinopol să se socoată chemat să ocupe efectiv în domeniul spiritual un loc analog aceluia pe care împăratul îl deţinea în domeniul temporal, adică primul loc, şi să nu primească a se supune autorităţii pontifului dintr-un oraş decăzut.

la Chersones de preoţi greci şi a impus poporului său credinţa creştină.

Bizanţul dărui astfel bulgarilor, sârbilor şi ruşilor nu numai o religie nouă, ci şi un model de organizare politică, o etichetă a ceremonialului curţii şi bisericii, un alfabet inspirat din limba greacă, o arhitectură şi o artă figurativă religioasă şi, de asemenea, o literatură, prin traducerea cărţilor sfinte în limbile slave.

Puterea bisericii răsăritene şi ruptura sa de biserica apuseană

Cultura bizantină din epoca Macedonenilor a fost mai puţin exclusiv dominată de preocupările teologice şi religioase decât fusese aceea din secolele al VI-lea şi al VII-lea. Ducând la deplină dezvoltare tendinţele care se afirmaseră mai înainte sub împăraţii iconoclaşti, ea s-a caracterizat prin gustul pentru erudiţie şi printr-o admiraţie sporită faţă de autorii Greciei antice. Timp de un secol şi mai bine, de la Teofil (829 – 842) până la Ioan Tzimiskes (969 – 976) s-a manifestat grija de a se aduna în bibliotecile

Viaţa intelectuală sub dinastia Macedoneană

După fratele lui Vasile al II-lea, Constantin al VIII-lea (1025 – 1028), mort în 1028 fără moştenitori de sex bărbătesc, a urmat fiica sa Zoe (1028 – 1042), care s-a căsătorit pe rând cu Roman Arghiros (1028 – 1034), prefect al Constantinopolului, cu Mihail al IV-lea din Paflagonia (1034 – 1041) şi cu Constantin al IX-lea Monomahul (1042 – 1055), aceştia doi din urmă aparţinând unor familii care se ilustraseră în administraţia centrală a Imperiului. Puterea trecea din mâinile împăraţilor-soldaţi în acelea ale

nobilimii civile de înalţi demnitari ai curţii, care căpătaseră o influenţă crescândă în stat ca urmare a extinderii sarcinilor administrative sub dinastia Macedonenilor. Iubitori de fast şi de plăceri rafinate, noii împăraţi şi anturajul lor de slujbaşi cultivaţi întreţinură la Constantinopol o viaţă extrem de strălucitoare, de pe urma căreia artele profitară din belşug. Dar, prin prodigalitatea lor, ei au secătuit vistieria imperială. Decât să lupte cu armata împotriva adversarilor care asaltau Imperiul din toate părţile, ei au preferat să-i ademenească plătindu-le tributuri.

publice şi particulare manuscrisele autorilor antici şi de a se execută după ele copii cu frumoase litere în scrierea minusculă. Este epoca „renaşterii macedonene", în cursul căreia naţiunea greacă din Evul Mediu, prin contacte mai numeroase şi mai strânse cu operele civilizaţiei sale străvechi, a recăpătat o conştiinţă mai clară a valorii patrimoniului său şi a particularităţilor acestuia.

Viaţa intelectuală a stagnat oarecum sub Vasile al II-lea (976 – 1025) care, după mărturia filosofului Mihail Psellos, avea faţă de ştiinţă şi de cărturari dispreţul ostaşului aspru ocupat cu războaiele.

Marea cotitură a istoriei bizantine: *venirea la putere a aristocraţiei civile*

Această politică, ce ducea statul la ruină şi îl expunea loviturilor duşmanilor dinafară, a provocat reacţiunea nobilimii militare. În 1057, o insurecţie urzită de generali îl aşează pe tron pe Isaac Comnenul, unul dintre cei mai eminenţi

reprezentanţi ai aristocraţiei funciare din Asia Mică. Au urmat douăzeci şi patru de ani de anarhie, în cursul cărora au alternat împăraţi provenind din nobilimea militară şi împăraţi aparţinând aristocraţiei civile.

Viaţa intelectuală sub regimul nobilimii civile

Sub regimul nobilimii civile, pasionată de artă şi cultură, viaţa intelectuală a strălucit şi a înflorit într-o atmosferă de o asemenea libertate, cum nu se cunoscuse vreodată şi cum nu avea să se mai cunoască la Constantinopol. Un umanist ca Mihail Psellos (1018? – 1078?), hrănit adânc din poeţii şi prozatorii Greciei antice, şi urmaşul său la catedra de filosofie de la universitatea din Constantinopol, calabrezul Ioan Italis, au repus în mare cinste platonismul şi chiar un anume raţionalism de inspiraţie păgână, care subordona teologia filosofiei, considerată ca singurul depozitar autentic al adevărului.

Triumful aristocraţiei militare şi funciare sub dinastia Comnenilor

Astfel, pe planul religios ca şi pe planurile financiar şi militar, temeliile înseşi ale Imperiului autoritar şi ortodox erau ameninţate. Pericolul nu putea rămâne fără ripostă. În 1081, Alexis I Comnenul (1081 – 1118), înrudit cu o mulţime de latifundiari, a izbutit să se impună şi a întemeiat o dinastie care a durat ceva mai mult de un secol. Urcarea sa la tron a marcat înfrângerea nobilimii civile din capitală şi triumful aristocraţiei militare şi funciare din provincii, mult mai direct expusă înaintării turcilor selgiucizi în Anatolia.

Noii duşmani ai Bizanţului: *turcii selgiucizi*,

normanzii şi veneţienii

Într-adevăr, Bizanţul era nevoit să ţină piept unor noi duşmani. Turcii selgiucizi, originari din ţinuturile mării Arai, îşi făcuseră apariţia în 1055 în Asia Mică, unde izbutiseră să întemeieze un stat înfloritor.

Profitând de prilejul oferit de neînţelegerile din sânul dinastiei Anghelilor, care urmase Comnenilor în 1185, veneţienii intervenirăîn afacerile interne ale Imperiului bizantin şi, abătându-i pe seniorii latini din cea de-a patra cruciadă de la ceea ce ar fi trebuit să fie obiectivul lor, îi împinseră să ia cu asalt Constantinopolul, care căzu în mâinile lor la 13 aprilie 1204. Timp de trei zile a avut loc atunci unul dintre cele mai mari jafuri din istorie. O mulţime de opere de artă antică şi de artă bizantină au fost distruse sau luate în Occident. Printr-un tratat, veneţienii şi cruciaţii şi-au împărţit prăzile unui Imperiu despre care s-ar fi putut crede că-şi trăise traiul.

Înconjurat de emirate mai mult sau mai puţin prospere. Spre apus, normanzii, veniţi din Italia meridională ca mercenari în slujba longobarzilor ce se luptau cu bizantinii, creaseră în Sicilia, sub Guiscarzi, un regat înfloritor şi întreprinseseră împotriva Imperiului bizantin expediţii dintre care una, în 1185, a înaintat până la Salonic. În ceea ce îi priveşte, veneţienii fuseseră mai întâi vasali credincioşi, datorită numeroaselor ameninţări pe care le reprezentau pentru ei longobarzii, francii, arabii din Sicilia, slavii din Dalmaţia şi, în sfârşit, normanzii. Dar ei s-au transformat în rivali necruţători atunci când, datorită avântului

economic, au înţeles că, pentru a deţine monopolul comerţului, la care aspirau în Mediterana răsăriteană, era necesar să doboare Constantinopolul.

Cucerirea Constantinopolului în 1204

Între timp, istoria Bizanţului fusese marcată de multe impasuri. Ca urmare a căderii în mâinile turcilor a unei părţi însemnate din Asia Mică, de unde imperiul îşi recrutase până atunci cea mai mare parte din soldaţii săi, pentru a face faţă războaielor

Situaţia anevoioasă a Imperiului sub dinastia Comnenilor necurmate, fu nevoit să recurgă la mercenari străini şi să le plătească solde mari care, adăugându-se la cheltuielile exagerate ale curţii, sleiră în chip primejdios vistieria. Agenţii fiscului storceau populaţiile, împovărate şi aşa de birurile în natură şi pe spinarea cărora cădea întreţinerea trupelor aflate în campanie. Răzmeriţe, provocate de mizerie, izbucniră în provincii şi la Constantinopol. Exacerbată de vrăjmăşia vremurilor şi de creşterea primejdiilor, sensibilitatea bizantină deveni neliniştită şi îndurerată.

Una dintre primele sarcini ale lui Alexe Com nenul a fost de a-i condamna prin sinoade pe susţinătorii doctrinelor eretice, care reînfloriseră sub urmaşii lui Constantin Monomahul, datorită climatului de libertate intelectuală. Platonismul a rămas totuşi foarte apreciat în păturile cultivate. Pe de altă parte, neliniştea iscată de această epocă tulbure şi năpăstuită a întreţinut în păturile

populare, ancestral înclinate spre controverse, vestitul gust bizantin pentru discuţiile teologice.

Literatura şi artele plastice din Bizanţ

Viaţa intelectuală sub dinastia Comnenilor

Oricât de interesanţi ar fi scriitorii bizantini prin gândirea şi prin mărturia pe care ne-o aduc despre vremea lor, între ei şi noi se interpune ecranul stilului lor artificial, retoric, bombastic şi nu o dată obscur, care, în loc să folosească limba vorbită, voia să copieze greaca veche. Iată de ce, ca manifestare estetică a civilizaţiei bizantine preferăm literaturii încătuşate în carapacea unei forme în care canoanele stilului înăbuşeau cel mai adesea exprimarea directă a sensibilităţii, arhitectura şi pictura sa, care scăpau de constrângerile unei imitaţii pedante a trecutului.

*

Prinse între prelungirea Imperiului roman târziu, reprezentat de secolele paleocreştine, şi declinul – sub Paleologi – al unui stat ce se chircea mereu şi a cărui imagine de slăbiciune s-a proiectat asupra restului istoriei bizantine, epocile dinastiilor Macedoneană şi Comnenă nu au fost evaluate la justa lor valoare. Nu s-a apreciat întotdeauna corect originalitatea lor, nici forţa lor creatoare. Fie ca paginile care urmează că poată ajuta să li se facă dreptate în domeniul artistic.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

1. PLANUL ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ

Sub dinastia Macedonenilor s-a impus formula cea mai răspândită în arhitectura

bizantină, aceea a planului în cruce greacă înscrisă, care prezenta soluţia cea mai satisfăcătoare a adaptării cupolei, simbol al bolţii cereşti, la planul dreptunghiular moştenit de la bazilica paleocreştină. Acest tip îşi datorează numele faptului că patru bolţi în leagăn, desenând braţele egale ale unei cruci greceşti, sprijină şi încadrează cupola centrală. Pentru a neutraliza împingerile leagănelor, unghiurile dintre braţe sunt ocupate de compartimente care înscriu crucea într-un dreptunghi (*plan 26*). La Constantinopol aceste compartimente sunt acoperite de bolţi încrucişate, de calote, sau de cupole, în alte părţi în general de bolţi în leagăn. Cupola centrală se înalţă pe un tambur în loc să fie ascunsă într-o „teacă" dreptunghiulară cum era la edificiile anterioare. Pe când la Sfânta Sofia de la Constantinopol şi în biserica purtând acelaşi nume de la Salonic, exteriorul era destul de greoi şi parcă neglijat de arhitecţi, acum etajarea volumelor, limpede articulate, traduce în exterior cu claritate dispoziţiile interioare (*il. 90, 92, 93, 94, 96*).

Dar, înainte de a se ajunge la această soluţie de o perfecţiune şi o sobrietate clasică, au mai existat unele tatonări.

Biserica de la Skripu

Aceasta se vede în biserica Maicii Domnului de la Skripu (în Beoţia), construită în 873 – 874 pentru a fi *catholiconul* (biserică mănăstirească principală) unei mănăstiri, graţie generozităţii strategului themei heladice, Leon, care îşi avea reşedinţa nu prea departe, la Teba (*plan 24*, *il.*

91). Cupola centrală se suprapune aici peste o bazilică având trei nave boltite în leagăn, care sunt despărţite între ele prin pereţi străpunşi de uşi spre extremităţi. Bolţile în leagăn care o sprijină transversal, la nord şi la sud, depăşesc aliniamentul zidurilor exterioare şi desenează în afară o cruce împreună cu nava centrală, mai înaltă decât cele colaterale. Dinaintea bisericii se află un pronaos având un acoperiş cu o singură pantă.

În mare, dintr-un ansamblu care lasă în exterior o impresie de stângăcie, ţâşneşte un nucleu central mai clar construit. (Cupola care în exterior are şaisprezece pânze este o refacere târzie, datând fără îndoială de la începutul secolului al XVIII-lea.)

Gül Djami de la Constantinopol

Un plan înrudit cu cele ale bisericilor Sfânta Sofia de la Constantinopol şi Sfânta Sofia de la Salonic aflăm la Gül Djami (moscheea trandafirilor), biserică consacrată mai întâi sub hramul Sfintei Eufemia şi care a căpătat mai târziu numele de Sfânta Teodosia, deoarece adăpostea moaştele acestei sfinte martirizate în 729 pentru că încercase să-i împiedice pe soldaţii lui Leon al III-lea să dărâme icoana lui Hristos aşezată deasupra porţii Chalké. Este una dintre zecile de biserici pe care Vasile I a pus să fie zidite sau reclădite din ruine (*plan 25*).

La parter ea se prezintă ca o bazilică cu trei nave despărţite prin stâlpi, colateralele având bolţi în cruce cu penetraţii. Intre patru pilaştri masivi se ridică arcurile care susţin cupola. Din

înseşi aceste arcuri pornesc bolţile în leagăn care desenează o cruce în suprastructură. Patru calote mici se înalţă deasupra colţurilor. Proscomidia şi diaconiconul nu se aliniază încă în axul colateralelor. Partea terminală est pare să fi fost refăcută în secolul al XII-lea, sau la începutul secolului al XIV-lea; într-adevăr, ea vădeşte trăsăturile proprii şcolii constantinopolitane din acea epocă: abside cu mai multe laturi la exterior (şapte la absida principală, cinci la absidele laterale) şi decor cu nişe suprapuse.

Atik Mustafa Paşa Djami

Ne aflăm mult mai aproape de soluţia finală cu biserica cunoscută sub numele de Atik Mustafa Paşa Djami, fără să o putem identifica în mod cert cu una dintre bisericile vechiului cartier al Blachernelor, unde este aşezată. S-au citat nume de biserici ca Sfinţii Petru şi Marcu, construită sub Leon I (457 – 474), care ar fi fost reclădită ulterior, sau chiar Sfânta Tecla, rezidită de Isaac Comnenul în 1059.

Cupola se sprijină pe patru bolţi în leagăn ce se reazemă pe zidurile străpunse de uşi care izolează cele patru compartimente din unghiuri. Constructorii au renunţat la tribune şi la arcadele care le suportau la parter. Proscomidia şi diaconiconul sunt de astă dată înscrise în axul colateralelor.

Acest plan a fost aplicat de asemenea, în a doua jumătate a secolului al IX-lea, la Kalenderhane Djami de la Constantinopol, care a fost poate biserica mănăstirii Hristos Akataleptos (= Nepătrunsul) şi la Hosios David de la Salonic.

Biserici constantinopolitane între secolele X – XII

La sfârşitul secolului al IX-lea, sau la începutul celui de-al X-lea, formula s-a perfecţionat şi a dat naştere unui tip mult mai clar de plan în cruce greacă. Este vorba despre acela pe care l-am definit la începutul acestui capitol şi care s-a răspândit în Imperiu. Nu ştim dacă fusese realizat mai înainte în unele dintre numeroasele biserici pe care Vasile I le-a construit cu un fel de frenezie, de parcă ar fi vrut să arate în chip răsunător că odată cu el începea într-adevăr o nouă dinastie şi o nouă perioadă din istoria Bizanţului. Din nefericire, până la noi n-a ajuns nimic din aceste edificii în afară de menţiunile mai mult sau mai puţin explicite din texte. Astfel ştim că vestita *Nea*, Noua Biserică ridicată între 876/877 şi 881 în incinta Marelui Palat intru cinstirea lui Hristos, a Maicii Domnului, a arhanghelilor Mihail şi Ga vrii şi a sfinţilor Ilie şi Nicolae, avea cinci cupole, adică bineînţeles o cupolă centrală şi patru cupole în unghiuri, ceea ce se potriveşte foarte bine şi unui plan ca acela de la Gül Djami, şi unuia ca acela de la Atik Mustafa Paşa Djami, sau chiar cu formele mai elaborate ale planurilor în cruce greacă înscrisă. La fel se întâmplă şi cu *Pentacubucleionul* din Marele Palat, sală profană, având şi ea cinci cupole, ridicată de Vasile I. în orice caz, intensa activitate constructivă care s-a desfăşurat atunci nu a putut decât să contribuie la progresele arhitecturii.

Tipul închegat al planului în cruce greacă

înscrisă îl aflăm în secolul al X-lea la biserica Maicii Domnului de la mănăstirea construită de Constantin Lips, drongar (amiral şef) al flotei, şi târnosită în 908 în prezenţa lui Leon al VI-lea Filosoful (Fenari Isa Djami) (*plan 32*), la biserica mănăstirii Myrelaion (Bodrum Djami), ridicată de Roman Lekapenos (920 – 944), şi la Kilisse Djami (poate o biserică închinată Sfântului Teodor), unde planul a fost tratat cu mai multă grijă pentru detaliu (*plan 26*; il. *90*). Am putea cita de asemenea, după descrierea făcută de diaconul Grigore, biserica Sfântul Dumitru, construită de Leon al VI-lea (886 – 912) în Marele Palat, dacă ea s-ar fi păstrat până în zilele noastre.

Preocupaţi să dea interiorului edificiilor mai multă unitate şi eleganţă, arhitecţii au uşurat stâlpii care suportau cupola şi chiar i-au înlocuit uneori prin coloane. Ei au suprimat zidurile care legau aceşti suporţi cu pereţii exteriori, îngăduind astfel trecerea cu uşurinţă dintr-o parte a bisericii în cealaltă. Dar o încercare atât de îndrăzneaţă nu era posibilă decât cu ajutorul cupolelor de dimensiuni reduse. Noile biserici bizantine sunt mult mai mici decât monumentalele lor înaintaşe din epoca paleocreştină. Unui simţ al amplorii şi al majestăţii, moştenit de la romani care îl deţineau ei înşişi, în bună măsură, de la monarhiile elenistice, i-a urmat – printr-o fericită îmbinare între exigenţele tehnicii, aspiraţiile sensibilităţii şi desigur adeseori fără îndoială constrângerile economice – un gust al măsurii care ne aminteşte de acela al clasicismului elenistic şi care permite să se realizeze, la interior şi la exterior, efectele

unui ritm plin de nerv. În ce priveşte planul, mai notăm că dorinţa de a „aera” interiorul duce la adăugarea unei travee între braţul răsăritean al crucii şi hemiciclul absidei, spre a mări spaţiul altarului. Partea rezervată credincioşilor formează astfel un tot simetric, ale cărui elemente se rânduiesc în jurul cupolei centrale, iar de o parte şi de alta, la est şi la vest, îi corespund altarul şi pronaosul. Aceste planuri constantinopolitane în cruce greacă sunt izbânzi desăvârşite ale echilibrului şi logicii.

Dorinţa de zvelteţe în elevaţie duce la înălţarea cupolei pe tambur într-un asemenea grad incit, spre deosebire de Sfânta Sofia, cupola nu-şi mai impune prezenţa dintr-odată celui care intră în edificiu. Tot gustul pentru formele omogene, radiante şi bine echilibrate şi, în acelaşi timp, gustul pentru uşurarea maselor arhitecturale a dus la înlocuirea bolţilor în leagăn cu calote în compartimentele de colţ. În sfârşit, dorinţa de a realiza o eleganţă nervoasă şi o modulaţie a pereţilor a dus la adâncirea unor nişe în grosimea pereţilor laterali ai pronaosului, proscomidiei şi veşmântarului.

Exteriorul edificiilor răspunde aceleiaşi estetici şi, la decorarea lor, arhitecţii constantinopolitani au dat dovadă de multă ingeniozitate şi rafinament. Pentru a însufleţi rigoarea maselor arhitecturale, ei au căutat jocuri de umbre şi de lumini, au compartimentat suprafeţele, au scobit pereţii. La Kilisse Djami, tamburul cupolei este alcătuit din douăsprezece laturi, accentuate fiecare de proeminenţa unei

arcade. Pe muchii se rotunjesc colonetele angajate de cărămidă, pe care se sprijină arcuri ce răscroiesc acoperişul în festoane. Cărămizi cu muchiile întoarse în afară ca nişte „dinţi de ferăstrău” formează capitelurile colonetelor, precum şi cornişele de deasupra arhivoltei arcadelor. Bolţile în leagăn sunt învelite de acoperişuri în două ape care se termină cu frontoane triunghiulare mai ascuţite decât la edificiile anterioare. Pe faţadele laterale, la nord şi la sud, trei arcade în retragere sunt adâncite în grosimea zidului. Absida este împărţită în cinci laturi, aşa încât să reproducă ritmul acelei părţi din tamburul cupolei care îi corespunde la est. Două zone de arcade, destul de joase, se suprapun la exteriorul absidei. În cele de sus, oarbe, sunt adâncite nişe. În partea de jos, cele trei arcade mediane sunt străpunse de ferestre. În ce priveşte paramentele, constructorii constantinopolitani, care foloseau uneori doar cărămida (de exemplu la Bodrum Djami), au preferat, mai cu seamă la Kilisse Djami, să alterneze o asiză de pietre cu unul sau mai multe straturi de cărămidă, astfel încât să producă o vibraţie de culori. De asemenea le-a plăcut să împartă faţadele în două etaje, printr-un brâu orizontal la înălţimea capitelurilor coloanelor şi la punctul de pornire al bolţilor. O anumită neregularitate în traseul asizelor, în conturul unghiurilor pereţilor sau al circumferinţei bazei cupolei introduce un element de libertate pitorească şi salvează aceste edificii de rigiditate, în maniera corectărilor optice practicate în Antichitate. Şi cum adesea aceste

biserici erau înconjurate de copaci cu frunziş tremurător, filtrând umbră şi lumină, se crea un univers asemănător, însufleţit de un joc necurmat de culori, de volume fragmentate şi de linii în mişcare ce le învăluiau şi le pătrundeau. O armonie vie era stabilită între *cosmos* şi biserică, privită ca un reflex simbolic al primului.

Planul în cruce greacă înscrisă a fost folosit cu precădere la Constantinopol în secolele al XI-lea şi al XII-lea. El a fost ales, de pildă, pentru biserica mănăstirii Hristos-Pantepopt (= Care vede totul) (Eski Imaret Djami), zidită înainte de 1087 de către Ana Dalassena, mama preacucernică a lui Alexe I Comnenul. Putem cita de asemenea, la mănăstirea închinată lui Hristos Pantocrator (Atotstăpânitorul) (Molia Zeirek Djami), construită de Ioan al II-lea Comnenul (1118 – 1143) şi de prima lui soţie, Irina, fiica lui Ladislau al Ungariei, bisericile nord şi sud, puse respectiv sub hramul lui Hristos-Pantocrator şi Fecioarei-Eleusa (îndurătoarea). Aceste două biserici sunt legate printr-o capelă funerară dedicată sfântului Mihail şi destinată de Ioan al II-lea Comnenul să înlocuiască biserica Sfinţii Apostoli ca loc de îngropăciune al noii dinastii. Două cupole elipsoidale se ridică deasupra unicei nave. Lucrările de curăţire întreprinse de „Byzantine Institute” au scos la iveală somptuosul paviment al bisericii de sud, alcătuit din panouri în care porfirul roşu, porfirul verde, verdele antic, marmura galbenă şi dolomitul alb desenează ample motive geometrice şi chiar, pe margini, subiecte figurative: anotimpuri, semne ale

zodiacului, muncile lui Hercule (sau episoade din povestea lui Samson).

Trebuie să reţinem că atât la biserica lui Hristos Pantepopt cât şi la aceea a lui Hristos-Pantocrator, amândouă ctitorii ale familiei imperiale, tribunele, care dispăruseră din obiceiul constantinopolitan, şi-au făcut reapariţia deasupra pronaosului, desigur pentru celebrarea anumitor ceremonii.

Şcoala de arhitectură de la Constantinopol şi-a întins influenţa asupra Macedoniei. La Salonic, al doilea oraş din Imperiu.

Salonicul şi Macedonia doritor să imite capitala, constructorii au rămas credincioşi spiritului şi procedeelor ei. Biserica Fecioarei Căldărarilor, construită în 1028 de Cristofor, guvernator al Longobardiei (de fapt al Italiei meridionale, unde se aflau seniorii longobarzi) nu se deosebeşte de edificiile ridicate în apropierea Cornului de Aur (*il. 93*). Locuitorii Saloniculuis-au dovedit conservatori menţinând câteva dintre formulele cele mai vechi ale Constantinopolului: folosirea exclusivă a cărămizii dispuse în asize despărţite prin straturi de mortar roşietic; tamburul cupolei centrale cu opt laturi încoronat de o cornişă rectilinie; absida având la exterior trei laturi. Fecioara Căldărarilor este mai apropiată de Bodrum Djami decât de Kilisse Djami. Grija de a ocoli monotonia şi severitatea care ar fi fost generate de repetiţia liniilor drepte a determinat adoptarea unor frontoane curbe pentru traveele nartexului. Şi, în acelaşi chip, s-au rotunjit cornişele cupolelor ce se înalţă peste

colţurile de la vest: este o formulă a viitorului care se va impune la Constantinopol şi la Salonic începând cu dinastia Comnenilor.

Influenţa Constantinopolului este foarte vădită şi în biserica mănăstirii Sfântului Pantelimon, de la Nerezi, nu departe de Skopje, construită în 1164 de unul dintre cei mai mari feudali ai timpului, principele Alexis Comnenul, nepot al Împăratului Alexis I şi văr primar cu Manuel I, care fără îndoială era posesorul unor domenii în această regiune (*il. 92*). Paramentul zidurilor este făcut din asize alternate, de pietre şi de cărămizi. Cornişa orizontală a tamburului central, frontoanele triunghiulare ale celor patru tambururi din colţuri şi ale braţelor nord şi sud ale crucii, absida cu trei laturi lipsită de o zonă superioară de arcade decorative dovedesc un gust pentru severitate care nu mai era la modă în acea epocă la Constantinopol. Se poate vedea în aceasta o trăsătură a spiritului conservator provincial. Un anume arhaism apare de asemenea în plan, unde compartimentele din colţuri sunt încă despărţite de naos prin pereţi, ca în tipul atestat la

Şcoala greacă se deosebeşte net de aceea de la Constantinopol prin gustul său pentru severitate îmbinat cu gustul pentru sobrietate. Grecia care, în epoca paleocreştină, folosise bucuros sistemul de zidărie cu blocaj, s-a reîntors la paramentele de piatră fasonată cu destul de mare grijă. La Atena constructorii par să fi fost sensibili la exemplul frumoaselor ziduri ortogonale oferit de Parthenon, Erechteion şi Ilephaisteion,

edificii aflate încă în picioare şi care slujeau drept biserici de mai multe veacuri. La Mitropolia Mică (cf. J. şi G. Roux, *La Grèce*, fig. 93), în realitate fostă biserică a unei mănăstiri închinate Sfântului Nicolae, pe care unii o datează la începutul secolului al XI-lea, şi alţii în al XII-lea, s-au refolosit chiar blocuri de marmură pentelică, de Hymet şi de Paros provenind din monumentele antice, precum şi plăci sculptate, unele dintre ele păgâne, altele datând din epoca iconoclastă sau din secolul al X-lea. O dorinţă identică de precizie i-a îndemnat pe creatori să taie în marmură albă colonetele şi cornişele arcuite care încadrează cele opt laturi ale tamburului cupolei: acest decupaj de linii foarte curate întăreşte limpezimea formelor arhitecturale.

Atik Mustafa Paşa Djami. Cele patru cupole din colţuri amintesc de biserica *Nea* a lui Vasile I şi de alte edificii contemporane.

Şcoala greacă

Biserica Sfinţilor Teodori, ridicată pe la 1070 de spatharocandidatul Nicolae Calomalos, oferă un exemplu mai închegat despre realizările şantierelor ateniene (il. *94*). Pe când la Constantinopol cărămida permitea efectele pitoreşti, la Atena şi în Grecia tehnica pietrei a ajutat la menţinerea a tot ceea ce putea dărui construcţiei un aspect ferm şi pur: frontoane triunghiulare, abside cu trei laturi, tambururi octogonale, pereţi drepţi, evident fără nişe sau arcade. În acelaşi spirit, ferestrele sunt de dimensiuni mai mici şi în număr mai redus decât la Constantinopol. Aşa cum a formulat foarte bine

G. Millet, Grecia a îndrăgit

„Suprafeţele netede, liniile drepte, unghiurile clare”. Dar ea introduce un element de podoabă prin folosirea discretă a cărămizii. Fiecare piatră, bine tăiată, este prinsă între cărămizi dispuse orizontal şi vertical după tehnica „paramentului celular”. Brâie în dinţi de ferăstrău încing faţadele de-a lungul lor, se arcuiesc deasupra uşilor şi ferestrelor, desenează sferturi de cerc ce se sprijină de marginile ferestrelor geminate de la etaj. Limitate de această linie de umbră dantelată, cărămizi, separate între ele prin straturi groase de mortar, formează ancadramentul şi timpanul ferestrelor. În sfârşit, discuri de faianţă arabă erau încastrate pe alocuri, mai ales în mijlocul timpanului ferestrelor: astăzi din ele n-au mai rămas adesea decât scobiturile destinate să le adăpostească. Uneori între pietre au fost aşezate cărămizi desenând litere greceşti sau chiar semne cufice, când caligrafiate cu grijă şi lesne de citit, când simplificate şi deformate.

În ceea ce priveşte planul şi împărţirile interioare, şcoala greacă se deosebeşte de şcoala de la Constantinopol prin mai multe trăsături. Altarul nu mai este alcătuit dintr-o travee suplimentară intercalată între absidă şi braţul răsăritean al crucii, ci este rezervat în acest braţ şi în partea învecinată a colateralelor. Acest plan, mai puţin simetric decât acela de la Constantinopol, pare să fie de un tip mai vechi. De asemenea, printr-un efect al spiritului conservator, compartimentele din colţuri sunt acoperite de bolţi în leagăn puţin cam greoaie şi nu de bolţi

încrucişate sau de calote, mai aeriene.

Italia meridională şi Sicilia

Planul în cruce greacă înscrisă a fost ales pentru câteva biserici din Calabria şi din Sicilia, cu deosebire pentru cele ale mănăstirilor basiliene. San Marco de la Rossano este unul dintre cele mai bune exemple de acest

— Nume ce provine de la regula de viaţă monahală impusă de sf. Vasile cel Mare.

Planul în cruce greacă înscrisă, în versiunea sa constantinopolitană, a fost adoptat de Rusia Kievianǎ atunci când ruşii nu s-au mai mulţumit cu bisericile lor de lemn. După Cronica de la mănăstirea Ipatiev, Vladimir ar fi chemat meşteri bizantini pentru construirea bisericii Dijmei (Desiatinei), numită astfel pentru că prinţul o construise şi o înzestrase cu a zecea parte din veniturile sale. Acest edificiu a fost zidit între 989 şi 996, întru cinstirea Adormirii Maicii Domnului. El nu ne este cunoscut decât datorită săpăturilor, dar acestea par să fi arătat că era clădit în cruce greacă înscrisă. În orice caz acest plan a fost aplicat la catedrala Schimbării la Faţă, zidită la Cernigov de Mististav, fiul lui Vladimir, şi terminată de fratele său mai mare, Iaroslav cel înţelept (1019 – 1054) pe la 1036. Această biserică păstrează în braţele crucii tribunele pe care Constantinopolul le suprimase din acest loc de mai multe secole: prinţul slav şi anturajul său voiau să imite eticheta capitalei Imperiului, unde *basileul* şi curtea sa, la Sfânta Sofia şi în alte sanctuare vechi, asistau la slujbe în tribune de unde dominau gloata credincioşilor şi primeau aici împărtăşania.

fel. Patru cupole se înalţă peste compartimentele din colţuri (*il. 96*), ca în anumite biserici de la Constantinopol şi ca la Sfântul Pantelimon de la Nerezi.

Rusia Kieviană

Atunci când Iaroslav cel înţelept a mărit Kievul şi a ridicat aici numeroase construcţii menite să rivalizeze cu acelea de la Constantinopol, el a adoptat pentru catedrala Sfânta Sofia, zidită între anii 1037 şi 1046, un plan mai amplu. Sub refacerile din secolele al XVII-lea şi al XVIII – le-a care, după o perioadă de părăsire la sfârşitul Evului Mediu, au transformat-o într-un edificiu baroc polono-ucrainean, se poate vedea că la origine ea avea cinci nave terminate fiecare spre răsărit cu o absidă şi mărginite pe celelalte trei laturi de un portic (*plan 27*; *il. 98*). Fără îndoială, neputând să imite Sfânta Sofia de la Constantinopol sau vreo altă biserică impunătoare cu cupolă de pe vremea lui ïustinian, a căror prezenţă în capitala Imperiului nu mai făcea necesară înălţarea unor noi sanctuare mari pentru ceremonii, în oraşul de pe Nipru s-a ţinut să se dea o mai mare maiestate tipului de biserică în cruce greacă, prin sporirea navelor. Sfânta Sofia de la Kiev era încununată de treisprezece cupole: una mare în centru, şi alte douăsprezece mai mici repartizate pe fiecare dintre compartimentele din colţuri. Intenţia simbolică era aceea de a-l evoca pe Hristos înconjurat de cei doisprezece apostoli. Constructorii au putut fi influenţaţi în această direcţie de obiceiul existent de a se înălţa peste vechile biserici ruseşti de lemn mai multe cupole:

Sfânta Sofia de la Novgorod, construită din lemn de stejar de către Vladimir nu avusese oare, după mărturia cronicilor, treisprezece cupole? Înrâuririi Constantinopolului i se datorează zonele de arcade şi de nişe care decorează absidele, ferestrele numeroase şi alternanţa în parament a asizelor din blocuri de cuarţit cu straturi de cărămizi şi de mortar roşietic. Cornişele orizontale ale cupolelor, care în capitala Imperiului erau atunci înlocuite cu cornişe festonate, s-au menţinut la Kiev. În schimb, frontoanele triunghiulare pe care Constantinopolul le elimina treptat au fost total abandonate la catedrala lui Iaroslav în favoarea liniilor curbe. În interior au fost amenajate tribune, pentru desfăşurarea ceremoniilor princiare, peste pronaos şi colaterale, de jur-împrejurul crucii centrale (a bolţilor).

Cu etaj area sa de acoperişuri rotunjite deasupra bolţilor în leagăn şi a cupolelor cu cornişe orizontale înălţate pe tambururi zvelte, Sfânta Sofia de la Kiev are o înfăţişare cu totul deosebită, în care elementele împrumutate de la Constantinopol, dar alese şi potrivite după gustul local se împletesc într-un ansamblu care devine tipic pentru Rusia.

Planul catedralei de la Kiev a fost reluat sub o formă simplificată la biserica Sfânta Sofia construită la Novgorod între anii 1045 şi 1050 de către Vladimir, fiul lui Iaroslav, spre a înlocui sanctuarul de lemn, dedicat aceluiaşi hram, care fusese ridicat de bunicul său, Vladimir, şi distrus în 1045 de un incendiu *fii*. *97*). Este evidentă aici

acea propensiune spre verticalitate pe care o cerea imensitatea câmpiei ruseşti, unde edificiile puteau fi văzute de departe, şi care va fi caracteristică pentru şcoala de la Novgorod. Cu aceasta însă părăsim domeniul artei bizantine pentru a intra în acela al artei ruse.

Alături de asemenea edificii, în care fastul princiar ţinea să se afişeze, alte biserici de la Kiev şi de la Novgorod au rămas credincioase planului în cruce înscrisă cu trei nave fără tribune. La Kiev, folosirea unor paramente din straturi de cărămizi separate prin mortar trandafiriu face să apară mai strânsă asemănarea cu clădirile de la Constantinopol, pe când la Novgorod blocajul acoperit cu tencuială albă conferă faţadelor o înfăţişare specifică, dar şi aceasta ne îndepărtează de arta bizantină.

În bisericile – *catholicon* – ale mănăstirilor de la Athos, planului în cruce greacă înscrisă i se adaugă elementele necesare celebrării slujbelor religioase, care ocupă un loc însemnat în viaţa călugărilor: absidele (numite *horoi*) care lărgesc braţele nord şi sud ale crucii, destinate corurilor de cântăreţi ce-şi dau replica şi care generează planul triconc; pronaosul dublu sau *liti* (= procesiune) pentru *acolouthia*, suită de rugăciuni care se recită la diferite ceasuri din zi sau din noapte; capele laterale sau *paraclessiay* având şi ele un plan în cruce greacă înscrisă (*plan 28*). Dinaintea pronaosului se află un portic. Absida cu cinci laturi şi tamburul cupolei cu şaisprezece laturi, ale căror arcade în cintru ondulează acoperişul, sunt datorate influenţei

Constantinopolului.

Biserici de la Athos

În bisericile cu plan în cruce greacă înscrisă, ale căror tipuri le-am trecut în revistă, cupola se sprijinea pe suporţi prin mijlocirea pandantivelor. Dar mai existau şi altele, reduse ca număr, în care cupola se lega de careul bazei prin trompe de colţ. Am văzut mai înainte că pandantivul provenea din Siria romană, pe când trompa de colţ aparţine mai ales Persiei sasanide. Ea a fost utilizată în special la bisericile din teritoriile apropiate de Persia, în Armenia, în Georgia, în Mesopotamia şi în Asia Mică. După cât se pare, şi Constantinopolul a folosit-o în unele biserici. Dar niciuna dintre ele nu s-a păstrat până la noi. Cel mult se poate presupune existenţa unor trompe – după descrierea făcută la începutul secolului al XV-lea de Huy Gonzalez Clavijo, ambasadorul regelui Castiliei – în biserica Fecioarei Peribleptos, construită de Roman al III-lea Arghiros (1028 – 1034) şi la Sfântul Ioan Botezătorul din Petra, în secolul al XI-lea sau al

XII-lea. Unor ctitorii imperiale i se datorează, fără doar şi poate, apariţia acestui tip în Grecia la sfârşitul secolului al X-lea sau în al XI-lea. După o tradiţie atestată de anumite documente, Hosios Lukas din Focida, cea mai veche biserică cu trompe de colţ din Grecia, ar fi fost zidita de Roman al II-lea (959 – 963), care ar fi trimis „arhitecţii, planurile şi decoratorii”. Din pricina datei mozaicurilor, care sunt considerate mai recente, în general această mărturie a fost recuzată, dar se admite astăzi că Hosios Lukas se

datorează intervenţiei unui împărat, poate Vasile al II-lea, care ar fi împlinit o dorinţă a lui Roman al II-lea, tatăl său, când s-a dus la Atena după victoria sa asupra bulgarilor. Pe de altă parte, biserica Nea Moni din Chios, prevăzută şi ea cu trompe, a fost construită între anii 1042 şi 1048, graţie dărniciei lui Constantin al IX-lea Monomahul şi în legătură cu ea o tradiţie locală spune că împăratul ar fi „trimis arhitectul principal şi alţi artişti”.

La Nea Moni, care prezintă planul cel mai simplu, stâlpii care poartă trompele sunt în realitate pilaştri angajaţi în zid şi cupola acoperă întreg naosul: deci ne mai aflăm încă în prezenţa unei bazilici cu o navă acoperită de o cupolă, ca şi la modelele armene. Acelaşi tip se regăseşte în bisericile mai noi din Chios, unde a făcut şcoală, şi de asemenea în Cipru.

Dar Hosios Lukas din Focida (*plan 29*) oferă o variantă mai complexă care se apropie de planul în cruce greacă. Pentru a susţine mai bine împingerile cupolei, careul pe care îl domină este înconjurat la nord, la sud şi la vest de trei galerii cu travee boltite în cruce, peste care se ridică tribune. Altarul tripartit care se deschide spre careul central este flancat de două capele suplimentare. Planul devine un pătrat în care se înscrie o cruce, dar de astă dată cu braţele mai înguste şi cu mai multe compartimente periferice, din cauza prezenţei unui număr de opt suporţi, în loc de patru. Bolţile cu penetraţii, firidele adâncite în pereţii laterali ai altarului şi ai pronaosului, tribunele, ferestrele mari sunt tot atâtea elemente

care vădesc un plan de origine constantinopolitană. Dar paramentul zidurilor făcut din pietre şi ornamentele de cărămidă sunt proprii şcolii greceşti. Dacă arhitectul şi planurile au venit din capitală, în schimb materialele şi muncitorii au fost din partea locului.

Impresia de amploare monumentală care se desprinde din aceste biserici şi care le face să pară mai vaste decât sunt în realitate, le înrudeşte mai degrabă cu creaţiile grandioase din epoca lui Iustinian, decât cu edificiile contemporane. Şi ea tinde să confirme opinia că avem de-a face într-adevăr cu construcţii datorate iniţiativei unor împăraţi.

Tipul atestat la Ilosios Lukas este cunoscut doar în Grecia continentală, unde mai este întâlnit în şapte biserici, începând din al doilea pătrar al secolului al XI-lea până la sfârşitul secolului al

XIII-lea. Pentru sfârşitul secolului al XI-lea, Daphni este unul dintre exemplele pe bună

Acest tip s-a menţinut cu pronaosul său, cu cele trei nave despărţite prin coloane şi cu etajul de ferestre în partea de sus a zidurilor navei mediane deasupra colateralelor, dar lipsit de atrium (pridvor). Avem un specimen frumos al acestui tip, de prin secolul al XI-lea sau de la începutul secolului al XII-lea, în Macedonia răsăriteană, la Mitropolia din Serres, foarte bine restaurată de serviciul grec de specialitate. Biserica are – şi este un lucru excepţional pentru acea epocă – tribune peste colaterale.

dreptate vestite (*il. 95*). Tribunele au dispărut aici sub înrâurirea obiceiurilor locale. Paramentul

„celular” pe un soclu de pietre mari de talie este pur grec. În partea de sus a absidei, între două brâie în dinţi de ferăstrău, o friză de cărămizi desenează o meandră simplificată. Cupola este de tip constantinopolitan evoluat, cu şaisprezece laturi având semicolonete de cărămidă.

3. TIPURILE BAZILICALE

Tipurile bazilicale au supravieţuit în provinciile şi în teritoriile balcanice de la marginea Imperiului, mai ales pentru bisericile episcopale (mitropolii), fără îndoială deoarece înlesneau circulaţia credincioşilor şi permiteau celebrarea procesiunilor potrivit ceremonialului. Cu modificări mai mult sau mai puţin însemnate regăsim cele trei variante din epoca paleocreştină.

a) *Bazilicile cu şarpantă*

Este tipul pe care Boris I al Bulgariei, după ce s-a convertit la creştinism în 864, l-a adoptat pentru catedrala pe care a ridicat-o în capitala sa, Pliska. Pentru a celebra ceremoniile după modelul acelora care se desfăşurau în marile sanctuare de la Constantinopol, el a înzestrat edificiul cu tribune peste colaterale şi peste pronaos, în faţa căruia se afla un pridvor (atrium) cu patru porticuri, care i-a dat înfăţişarea monumentală a vechilor biserici paleocreştine. S-a făcut însă o inovaţie separându-se navele printr-o

Alte bazilici aveau cele trei nave boltite în leagăn şi întâlnim aici două formule atestate mai înainte în Lycaonia. Uneori nava centrală era oarbă, fiind învelită de acelaşi acoperiş ca şi colateralele care se ridicau aproape până la aceeaşi înălţime. Această formulă a fost adoptată

la Trapezunt pentru biserica cunoscută astăzi sub numele de Nakip Djami (secolele X – XI) sau în Laconia la Zarafona (Adormirea Maicii Domnului, secolele XI – XII). Alteori nava mediană era mai ridicată decât colateralele şi luminată de un şir de ferestre străpunse în partea de sus a zidurilor, deasupra colateralelor, după modelul bazilicilor cu şarpantă. Avem astfel de exemple la Trapezunt (Sfânta Ana, 884 – 885), la Mesembria (în Tracia, astăzi Nesebăr, în Bulgaria, biserica Sfântul Ştefan, cunoscută şi sub numele de Mitropolia Nouă) şi la Kastoria (în Macedonia apuseană, Sfinţii Anarghiri: secolul XI; Taxiarchis Mitropóleos: secolul XI; Sfântul Ştefan: secolele XII-XIII).

alternare de stâlpi şi de coloane simple sau duble.

Formula a fost împinsă mai departe la un grup de bazilice unde nu s-au mai folosit decât stâlpi în locul coloanelor. Astfel, navele sunt de fapt despărţite prin pereţi străpunşi de deschideri. Este cazul bisericii Sfântul A hile, pe malul meridional al lacului Prespa, în Macedonia, care îşi datorează poate tribunele faptului că ar fi fost construită de un împărat. Datarea sa face obiectul unor controverse şi nu se ştie dacă a fost ridicată de Boris I, de ţarul bulgar Samuil (976 – 1014), care a strămutat aici, în 983, moaştele sfântului Ahile până atunci păstrate la Larisa, sau de împăratul bizantin Vasile al II-lea, după ce acesta a reluat regiunea din mâinile bulgarilor în 1018.

b) *Bazilicile boltite*

Bisericile de la Kastoria merită de asemenea

să ne reţină atenţia pentru aspectul atât de deosebit al pereţilor, care atestă gustul foarte viu al bizantinilor pentru efectele coloristice.

Bazilica cu cupolă şi-a păstrat şi ea o oarecare trecere, în Lycia a fost zidită una, la sfârşitul veacului al IX-lea sau în cursul celui de-al X-lea, la Dere Ahsi. Imitarea capitalei apare limpede în mai multe trăsături, de tradiţie veche sau de origine recentă: tribune peste colaterale şi bolţi încrucişate în pronaos, firide arcuindu-se în proscomidie şi în diaconicon, o travee între altar şi bolta în leagăn care susţine la est cupola, paramente de piatră cu straturi de cărămidă, octogoane flancând biserica în ambele părţi.

chiar şi în paramentele arhitecturale. Asizele isodome (de înălţime egală) de pietre grosolan cioplite sunt cel mai adesea despărţite – după moda constantinopolitană – prin două straturi de cărămidă, alteori prin trei sau patru. În interiorul fiecărui şir, pietrele sunt izolate prin cărămizi încrucişate în aşa fel încât să formeze un motiv care ar putea fi o monogramă: este o variantă a paramentului „celular”, specifică pentru Kastoria. Folosirea din abundenţă a mortarului este caracteristică Macedoniei. Pe alocuri, cărămizile desenează pe faţade ornamente ceramoplastice: cercuri străbătute de raze, romburi. Înscrise sub o arcadă în dinţi de ferăstrău, ele formează ancadramentul şi timpanul ferestrelor.

c) *Bazilicile cu cupolă*

Observaţiile făcute de curând la Sfânta Sofia de la Ohrid au stabilit de asemenea că o cupolă, dărâmată de turci, se ridica peste nava centrală a

acestei biserici, care ar fi fost construită de Boris I, după anul 864, de ţarul Samuil (976 – 1014) sau cel mai târziu de Vasile al II-lea când a recucerit oraşul de la bulgari în 1016 (*il. 99*). Tribunele şi capelele care mai există astăzi deasupra pronaosului, proscomidiei şi diaconiconului s-ar fi continuat şi deasupra colateralelor.

În Serbia, bisericile clădite în ultima treime a secolului al XII-lea de Ştefan Nemania, care izbutise să se elibereze de sub tutela bizantină, sunt bazilici cu o singură navă acoperită de o cupolă, cu scurte vestibuluri laterale şi un altar tripartit. Cele mai vechi, ca Sfântul Nicolae de la Kurşumlija, pe Topliţa (între 1168 şi 1172, dacă nu este chiar anterioară acestei date) au încă zidurile făcute din paturi de cărămizi separate prin straturi de mortar de două ori mai groase, care ascund o altă asiză de cărămizi. Dar, sub influenţa Occidentului romanic, bisericile următoare prezintă un parament de pietre – adesea de marmură – cioplite cu o precizie desăvârşită (*il. 101*). Decorul exterior de arcaturi şi de mici console, ca şi portalurile cu arhivolte retrase sub un fronton şi timpanele sculptate, provin din Italia. Aşa cum a spus foarte frumos G. Millet, „Italia dă ceea ce se vede, Bizanţul ceea ce se ascunde”. S-a constituit astfel o arhitectură după chipul tinerei Serbii independente, care ştia să combine în sinteze originale aporturile Răsăritului bizantin şi cele ale Apusului latin.

4. PLANURILE CENTRALE

Planurile centrale aparţinând tradiţiei paleocreştine nu au fost cu totul abandonate.

Când ţarul bulgar Simeon (893 – 927) a poruncit sa de zideascâ în noua sa capitală, Preslav, „Biserica Aurită”, i s-a dat forma unei rotonde, cu zidurile scobite în interior de firide, având în faţă un pronaos cu coloane şi un atrium cu porticuri, fără îndoială după modelul rotondelor ridicate la Constantinopol de Iustinian: dorinţa sa nu era oare de a rivaliza cu capitala Imperiului şi de a conferi tânărului său stat aparenţele unei vechi puteri, demne de a râvni la hegemonia asupra lumii?

Planul triconc fusese adoptat de împăratul Teofil pentru o biserică pe care o zidise la intrarea palatului său din Bryas şi de asemenea pentru o sală de festivităţi din Marele Palat. Sfinţii Gliment şi Naum, care i-au creştinat pe slavi, par să îl şi răspândit la Ohrid şi în împrejurimi: s-au găsit ruinele unor biserici de acest tip chiar la Ohrid, sub moscheea sultanului Mahomet (biserica Sfântul Pantelimon), şi pe malul lacului, la Gorica, şi sub biserica Sfântul Naum. Se poate face o apropiere între acestea şi biserica triconcă Panaghia Kubelidiki de la Kastoria, din secolul al XI-lea, construită cu zidăria caracteristică a acestui oraş.

Planul tetraconc este atestat în Macedonia la Vreljusa (ruinele unei biserici construite în 1080) şi în Serbia la Zanjevač. Aspectul său este mai savant şi mai rafinat în biserica mănăstirii Peristerai, întemeiată la est de Salonic în 870 – 871: fiecare concă este la rândul său trilobată.

Astfel, bizantinii, mai ales în provincii, şi tinerele naţiuni slave, care adoptaseră religia lor,

continuait să practice, împrospătându-le în acelaşi timp detaliile, formele unui trecut pentru care oamenii resimţeau o vie admiraţie.

5. SAN MARCO DE LA VENEŢIA

Veneţienii n-au procedat altfel atunci când, luându-se la întrecere cu rivalii lor din Aquileia, Pisa şi Verona, care îşi construiau catedrale noi, s-au hotărât pe la începutul anilor 1060 – 1063, sub dogele Domenico Contarini (1042 – 1071), să rezidească biserica San Marco, vătămată de un incendiu în 976. Lucrările, începute pe la 1063, continuară sub Domenico Selvo (1071 – 1084) şi se terminară sub Vitale Palier (1086 – 1096). Târnosirea avu loc pe la 1093 – 1094 (dată mai acceptabilă decât 1084 – 1085). Planul a rămas acela de cruce greacă liberă cu cinci cupole, care fusese aplicat încă din secolul al IX-lea după modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol. Dar de data aceasta el a fost tratat cu mai mare amploare. Cupolele au fost construite din cărămizi şi nu din lemn. Lucrările de curăţire efectuate în 1881 au îngăduit să se observe că în spatele colonadelor de la vest, ridicate între mijlocul secolului al XIII-lea şi sfârşitul celui de-al XV-lea, se ascunde o faţadă cu două etaje, cu firide în partea de jos şi cu arcade în cea de sus, după un tip binecunoscut la Constantinopol. De asemenea, absida eu zonele sale suprapuse de arcade şi de firide aminteşte absida bisericilor din capitală. Nu este de mirare. Era epoca în care, în faţa primejdiilor comune, relaţiile între Bizanţ şi Veneţia erau strânse. Dogele Domenico Selvo, căruia împăratul îi conferise titlul de

protoproedru, o luase de soţie pe Teodora, sora lui Mihail al VII-lea Ducas. Influenţa Italiei se vădeşte în tehnica arhitecturală cu cărămizile sale mai groase şi mortarul mai fin decât în Bizanţ.

6. BISERICILE RUPESTRE DIN CAPPADOCIA

Cu tipul bazilical se înrudesc şi navele dreptunghiulare ale vestitelor biserici rupestre din Cappadocia, în regiunea Göreme, vechea Korama, la vest de Kayseri (Cesarea) şi din văile de la sud de Aksaray (Arhelais). Aceste nenumărate grote, mai mult sau mai puţin inaccesibile, erau menite să-i atragă pe anahoreţi, pentru acelaşi motiv ca şi deşerturile din Egipt şi din Palestina. Încetul cu încetul se constituiră aici comunităţi monastice importante, ale căror chilii şi schituri au fost tăiate în rocă. Cele mai vechi biserici există poate din secolul al V-lea. Altele par a fi din epoca iconoclastă. Dar majoritatea datează din perioada în care regiunea cunoscu o nouă prosperitate şi un aflux de populaţie, între înlăturarea pericolului arab sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913 – 959) şi invazia turcilor selgiucizi sub Constantin al X-lea Ducas (1059 – 1067). Până către începutul epocii Macedonenilor, aceste biserici aveau un tavan teşit. Sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul a apărut bolta în leagăn, la început greoaie, apoi mai zveltă. Absida are adesea, în plan ca şi în elevaţie, forma unui arc supralărgit. Unele biserici au o singură navă; altele două sau trei nave, a doua şi a treia fiind simţitor posterioare primei. Se află de asemenea biserici boltite cu leagăn transversal, la care cele trei abside se deschid pe latura lungă a

dreptunghiului, potrivit unui tip pe care l-am întâlnit în Mesopotamia. Planu] bisericii în cruce înscrisă, importat din Constantinopol, a apărut în secolul al X-lea (*plan 30*). Cucerirea selgiucidă a frânat vizibil înflorirea vieţii monastice, dar nu i-a pus capăt.

7. BISERICILE DIN ARMENIA

Armenia a dat dovadă de un mare ataşament faţă de trecut.

Planul tetraconc s-a menţinut în biserica Sfânta Cruce de la Ahtamar, construită de regele Gagik din Vaspurakan între anii 915 şi 921 *fii*. *100*). Concele de la est şi de la vest sunt înscrise într-un dreptunghi, cele de la nord şi de la sud în abside poligonale. În unghiuri se cuibăresc firide diagonale care formează decroşări la exterior.

Bazilica cu cupolă şi o singură navă cu mici pereţi despărţitori în interior este reprezentată de tipul bisericii din Marmaşen, zidită între anii 988 şi 1029.

Regele Gagik I (989 – 1020) îşi înzestră capitala, Ani, în anul 1001, cu o biserică închinată Sfântului Grigore Luminătorul, care este o reproducere a sanctuarului omonim de la Zvartnotz.

Planul în cruce greacă înscrisă a fost folosit pentru catedrala de la Ani construită între 898 şi 1001, sub domnia lui Gagik I, de arhitectul armean Tridate, care a lucrat la refacerea arcului de vest şi a părţii adiacente a cupolei Sfintei Sofia de la Constantinopol, deteriorată de un cutremur de pământ în 989. Dar tradiţiile constructive rămân acelea ale arhitecturii de piatră din

Armenia. Compartimentele din colţuri sunt acoperite de bolţi în leagăn şi nu de bolţi cu penetraţii sau de calote, spre deosebire de Constantinopol. Îngustimea colateralelor, fiecare fiind cât jumătate din nava centrală, şi înălţimea la care se ridică acoperişul lor dovedesc că tipul bazilica] a continuat să-şi exercite influenţa (*plan 31*).

Folosirea pietrei conferă edificiilor din arhitectura armeană un aspect de precizie severă şi de viguroasă energie. Blocurile paramentelor sunt cioplite cu grijă şi aşezate cu multă atenţie. Mai

Până în a doua jumătate a secolului al X-lea, Marele Palat a fost obiectul unor adăugiri şi refaceri, care i-au modificat simţitor aspectul. Ca şi în domeniul arhitecturii religioase, Vasile I a vrut să arate prin amploarea construcţiilor că domnia lui însemna începutul unei înnoiri. Pentru a-şi asigura legătura cu palatul pe care l-a ridicat la Mangana, el a amenajat un întreg cartier pe locul fostului *Tzykanisterion*, poruncind din marea acestuia. Aici s-a zidit Biserica Nouă, cu dependinţele sale, Vistieria şi Economatul. Mai spre răsărit s-a construit un alt *Tzykanisterion*, mai mare decât cel dinainte. El era legat de *Nea* prin două galerii care încadrau o grădină plantată cu arbori şi împodobită cu fântâni arteziene. Alte edificii au fost clădite mai aproape de malul mării. Nu departe de Chrysotriclinium, V asile I a pus să se ridice un *Kenurghion*, nume care arată el însuşi o voinţă de reînnoire. Era o sală de formă bazilicală cu şaisprezece coloane, deasupra căreia

se ridica o cupolă la est şi ai cărei pereţi erau decoraţi cu multe elemente se îmbină spre a detaşa cu limpezime traseul părţilor înalte. Acestea sunt: acoperişul cupolei, piramidal sau conic, numeroasele feţe ale tamburului delimitate de colonete, ţiglele de piatră şi frontoanele triunghiulare. De asemenea s-a ales forma triunghiulară pentru nişele care taie cu petele lor de umbră pereţii lungi. Arcade oarbe, înguste şi înalte, cu colonete zvelte, însufleţesc zidurile la exterior cu cadenţele lor în ritm viguros. La exterior, totul tinde spre rigoarea arhitecturală. Nimic nu trădează prezenţa unor bolţi în leagăn, a unei cupole emisferice, nici chiar foarte adesea delicata complexitate a dispoziţiilor de plan interioare. Absidele sunt deseori ascunse de pereţi drepţi. Ne aflăm departe de drăgălăşeniile decorative ale bisericilor bizantine.

ARHITECTURA PROFANĂ

Marele Palat şi construcţiile înconjurătoare mozaicuri reprezentând campaniile militare ale împăratului.

Sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul, Homan Lekapenos, Nichifor Focas şi Ioan Tzimiskes s-au efectuat felurite lucrări de amenajare sau de restaurare. Ici şi colo au fost adăugate paraclise, altele au fost mărite şi decorate.

Nichifor Focas, spre a se pune la adăpost de răzmeriţe, îşi construi departe de hipodrom şi de Sfânta Sofia, centre ale vieţii publice, un mic palat bine apărat, lângă Bucoleon, lipit de zidul maritim, în care era greu de pătruns şi ale cărui uşi şi

coridoare secrete ofereau posibilitatea de evadare, în caz de mare primejdie.

La sfârşitul secolului al XI-lea sau în cursul celui de-al XII-lea s-a ridicat, la vest de Chrysotriclinium, un palat numit *Muştutas*, după cuvântul arab *maştuta* (= boltă). Era o imitaţie după construcţiile selgiucide din Anatolia, ceea ce

I-a făcut să capete numele de „Casa turcească”. Acoperişul era alcătuit din numeroase cupole cu pandantivi în formă de stalactite, care fuseseră colorate în aşa fel încât să evoce un curcubeu. Scara era împodobită cu dantelării. În seducţia pe care Asia o exercita asupra Bizanţului, turcii urmaseră perşilor şi arabilor 1

Palatul în toate epocile, împăraţii

Manganu şi-au ridicat palate noi în afara Marelui Palat şi a imediatei lui vecinătăţi. Vasile I şi-a construit o «locuinţă orbitoare» cu cinci etaje, în partea de răsărit a oraşului, în cartierul pe atunci retras şi aerisit, Mangana (adică al arsenalului maşinilor de război). De aici se deschidea una dintre cele mai frumoase privelişti asupra ţărmului Asiei. Spre sud-vest se ieşea prin grădini în cartierul noului *Tzykanisterion*, la Marele Palat. Isaac al II-lea Angliei (1185 – 1195) a poruncit să se dărâme palatul Mangana. Săpăturile efectuate de regretaţii Demangel şi Mamboury au scos la iveală puternicele temelii care măsurau peste

9 şaizeci de metri lungime pe patruzeci de metri

Alexis I a dorit să părăsească uneori Marele Palat, devenit prea vetust la sfârşitul secolului al

XI-lea, precum şi centrul Constantinopolului, prea agitat şi înghesuit. El şi-a ridicat un palat în capătul de nord-vest al oraşului, lângă zidurile de apărare, într-un cartier mult mai sănătos şi mai plăcut, al Blachernelor, pe care Heraclius îl înglobase în zidurile oraşului, în apropiere de vestitul sanctuar zidit întru cinstirea Născătoarei de Dumnezeu unde se păstra vălul, sau *omofononul* Fecioarei. Unii împăraţi, ca Leon I (457 – 474) şi Anastasie (491 – 518), precum şi alţii desigur, construiseră ca anexă a bisericii o serie de apartamente somptuoase în care se celebrau serbări şi se dădeau banchete, cum ar fi ospăţul din ziua „Curăţirii Fecioarei" sau întâmpinării Domnului, la 2 februarie. Alexis I a amenajat un adevărat palat, a cărui splendoare a produs o foarte puternică impresie asupra conducătorilor primei cruciade când împăratul îi primi aici, în 1096.

lăţime: ele cuprindeau o mare cisternă cu trei nave acoperite fiecare de unsprezece calote.

Palatul Blachernelor

Nepotul său, Manuel I Comnenul (1143 – 1180), a ridicat în vecinătate un alt palat, mai vast şi mai luxos. Eu de Deuil şi Benjamin de Tudela ne-au lăsat despre el descrieri ce vădesc cât de impresionaţi au fost. De la etajele de sus se puteau admira oraşul, Cornul de Aur şi câmpia. Pentru a se nivela terenul a fost nevoie să se construiască în depresiune, la est, înalte galerii boltite, de cărămidă, dintre care multe au rămas până în zilele noastre îngropate. Ele amintesc de acelea din palatul de pe Palatin sau de termele imperiale

de la Trier. De jur-împrejur se întindeau curţi cu porticuri şi grădini. La Constantinopol palatul acesta era numit „palatul împărătesei germane”, deoarece Manuel îl ridicase în onoarea primei sale soţii, Bertha de Sulzbach, cumnata împăratului Germaniei, Conrad al III-lea. El dădu aici serbări fastuoase, cu concerte, spectacole de dans, curse de cai şi de care, şi turnire după moda apuseană. Tot aici l-a primit pe regele Franţei, Ludovic al VII-lea.

În afara zidurilor cetăţii împăraţii aveau un palat înconjurat de un teren de vânătoare, *Philopation*, din care Alexis Comnenul şi-a făcut un fel de „Vincennes”, după fericita expresie a lui René Janin.

Polemicile cu iconoclaştii îngăduiră bisericii bizantine să aprofundeze elementele doctrinei sale despre imagini şi să le grupeze într-un ansamblu mai coerent. Ea avu prilejul să le precizeze în sinoadele întrunite în 861 şi în 869 – 870 pentru a-i condamna pe aceia care, în ciuda triumfului ortodoxiei, stăruiau în rătăcirile iconoclasmului.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ ÎN IMPERIU

1. MOZAICUL

Doctrina imaginilor

Temelia acestei doctrine constă în credinţa că, de când oamenii l-au văzut pe Fiul lui Dumnezeu, care este asemenea Tatălui, au avut revelaţia dumnezeirii şi că le este dat să mai aibă şi alte viziuni, exprimabile prin mijloace sensibile. După formula foarte justă a lui Evdokimov, „în vechiul Testament cele auzite predomină asupra

celor văzute (spre deosebire de vechii greci), dar în vremurile mesianice viziunea capătă întâietate: *ascultă*, *Israel* devine *ridică-ţi ochii şi priveşte*". În vremurile când Dumnezeu se revela prin cuvânt, reprezentarea lui ar fi însemnat un sacrilegiu. Dar de atunci Cuvântul s-a făcut trup. Prin medierea artei sacre, credinciosul ajunge la cunoaşterea arhetipurilor

Mozaicurile pe fond de aur aflate în una dintre primele biserici construite la Constantinopol după reinstaurarea icoanelor au oferit exemplul unui program care mai apoi avea să se impună şi să se îmbogăţească. Este vorba despre o biserică închinată Maicii Domnului şi construită între anii 858 şi 865 în incinta Marelui Palat, de către Mihail al 1 II-lea, la inaugurarea căreia Fotie a rostit o omilie despre care multă vreme s-a crezut în chip greşit că se referea la biserica Nea a lui Vasile. Astăzi edificiul a dispărut. În ce priveşte planul, probabil că era o biserică de tranziţie între bazilica cu cupolă şi crucea greacă înscrisă, în genul Sfintei Sofia din Ancyra sau poate chiar ca Glii Djami.

Inteligibile şi invizibile. Această viziune a lumii divine credincioşii o traduc în edificiul bisericii: cupola dominând un cub – după simbolistica existentă încă din epoca paleocreştină – este imaginea împărăţiei lui Dumnezeu. Decorul de imagini care va împodobi edificiul va trebui să preamărească slava lui Dumnezeu. El o va face după o ierarhie strictă, de un spirit comparabil cu acela care comanda treptele claselor sociale, succesiunea titlurilor aulice, sau chiar

subordonarea categoriilor de îngeri. Merită să vedem cum s-a constituit treptat sistemul de distribuire a imaginilor, care căpătă curând o valoare de constrângere.

Biserica Theotokos din Marele Palat în cupola centrală care închipuia „cerul cerurilor” era înfăţişat Hristos Pantocrator (Stăpân atotputernic al Lumii): «Ai crede, declară Fotie, că îmbrăţişează lumea cu privirea sa şi că se gândeşte la rânduirea şi cârmuirea ei, într-atât artistul s-a străduit să exprime, prin forme şi prin culori, grija deosebită pe care Creatorul o are faţă de noi”. Era totodată şi Tatăl şi Fiul, expresia însăşi a dogmei consubstanţialităţii. Ne putem imagina un Hristos comparabil cu acela înscris într-un medalion, în centrul bolţii Sfântului Zeno de la Roma, sau cu acela de pe crucea lui Iustin al II-lea (*il. 70*), doar dacă nu era vorba de un Hristos tronând, ca pe o icoană de la Sinai (G. şi M. Sotiriou, *Icônes du Sinai*, fig. 8). El era înconjurat, chiar pe cupolă, în zone concentrice, de îngeri purtători de lănci: ei, într-adevăr, îl văd nemijlocit pe Dumnezeu, îl slujesc şi îl slăvesc. După pilda lor, oamenii venerează imaginea Domnului şi îl preamăresc prin rugăciuni şi slujbe, imitate după liturghiile cereşti. În conca absidei, Fecioara se înălţa în atitudine de orantă, cu braţele ridicate, „întinzând asupra noastră mâinile sale neprihănite şi rugându-se pentru mântuirea împăratului şi pentru izbânda lui asupra duşmanilor”.

În părţile superioare din restul edificiului, Biserica pământeană era evocată în persoana patriarhilor (biblici) care au prefigurat-o, a

prorocilor care au vestit-o, a apostolilor care au întemeiat-o şi a martirilor care au desăvârşit-o, ca să reluăm formulările din *Istoria ecleziastică* în traducerea latină pe care a făcut-o Anastasie Bibliotecarul tocmai în timpul acela, adică prin 869 – 870. În alte edificii acestora li se adaugă episcopii „care au fost podoaba bisericii”.

Această rânduială nu era cu totul nouă. Dacă dăm crezare mărturiei lui Flavius Corippus, ea pare să fi fost prevestită de mozaicurile din Sfânta Sofia de la Constantinopol sub Iustin al II-lea. De asemenea ea fusese în parte realizată în capela Sfântul Zeno de la Roma şi fără îndoială în edificiile cu plan central din care aceasta se inspira. Elementul nou este însă dezvoltarea pe care o capătă, articulaţia sa mai complexă la diferite niveluri simbolice şi, ulterior, varietăţii soluţiilor adoptate în secolele precedente, generalizarea sa progresivă. Ea s-a impus ca una dintre condiţiile pe care bisericile trebuiau să le îndeplinească pentru a căpăta deplina lor semnificaţie mistică.

Curând alte elemente aveau să o îmbogăţească. Le găsim în mozaicurile care au fost executate pentru biserica Sfinţilor Apostoli, restaurată sub Vasile I. PlaBiserica

Sfinţii Apostoli a lui Vasile I

nul deosebit al edificiului, cu cele cinci cupole ale sale, implica o repartiţie de excepţie a decorului. Aceste mozaicuri au dispărut, dar ele ne sunt cunoscute din descrierile bombastice făcute mai întâi de Constantin din Rhodos, între 931 şi 944, şi apoi, după refacerile şi adăugirile

din secolul al XII-lea, de Nicolae Mesarites, între 1198 şi 1203. Cupola centrală era ocupată de înălţare, cu Hristos aşezat pe curcubeu într-un nimb circular, şi aceea de la vest de Pogorârea Sfântului Duh. Acestea sunt două dintre sărbătorile cele mai încărcate de semnificaţie şi, în acelaşi timp, cele mai simbolice din liturghia bizantină. Înălţarea a eternizat întreaga economie a operei de mântuire, Pogorârea Sfântului Duh a manifestat-o în slava ei. Înălţarea simbolizează mişcarea ascendentă de chemare către Sfântul Duh; Pogorârea Sfântului Duh simbolizează descinderea sa în lumea oamenilor. În restul edificiului urmau episoadele din viaţa lui Hristos, care sunt comemorate de sărbătorile liturgice: Bunavestire, Naşterea, închinarea magilor, întâmpinarea Domnului, Botezul, Schimbarea la Faţă, învierea fiului văduvei, învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Trădarea lui Iuda şi Răstignirea. Pe pereţi, poporul Domnului era evocat prin predicile apostolilor. Aceste subiecte, a căror prezenţă este cu totul firească într-o biserică închinată Sfinţilor Apostoli, erau menite să apară, în plus, şi ca prefigurare a operei pe care Bizanţul o săvârşea atunci prin creştinarea vecinilor să-i slavi şi prin trimiterea unor misiuni până la kazarii şi armenii eretici.

Un decor comparabil ca spirit, alcătuit din subiecte luate din Evanghelii, a fost realizat în biserica Maicii Domnului de la Izvor pe care Vasile 1 a restaurat-o şi „a făcut-o mai frumoasă ca niciodată”. În cupolă se vedea înălţarea, iar în restul bisericii întâmpinarea

Biserici de la Constantinopol cu subiecte evanghelice

Planul în cruce greacă înscrisă – tip căruia putea să-i aparţină biserica magistrului Stylianos Zautzas – a înlesnit integrarea scenelor evanghelice în sistemul decorativ alcătuit din imaginile Pantocratorului, Maicii Domnului, patriarhilor, prorocilor şi sfinţilor. Prin însăşi structura lor, edificiile de acest gen cereau o rânduire ierarhizată şi radiantă a decorului. Bolţile lor în leagăn, bine degajate şi vizibile din centrul bisericii ofereau, în părţile înalte, vaste suprafeţe indicate desfăşurării scenelor figurative. Din punct de vedere simbolic, ele se aflau între „cerul” cupolei şi zona terestră pe care o constituiau navele: erau deci potrivite pentru a reprezenta întruparea. Aceste scene evanghelice aveau mai mult decât o valoare istorică. Ele prezentau o semnificaţie dogmatică şi teologică. Opera de mântuire pe care o aminteau dăinuie şi se reînnoieşte la fiecare jertfă euharistică. Reprezentarea vieţii lui Hristos lega şi mai mult ansamblul picturilor cu liturghia. Scenele care au fost reţi-Domnului, Schimbarea la Faţă, Răstignirea, Iisus se arată mironosiţelor, Pogorârea Sfântului Duh.

Decorul bisericii Maicii Domnului din Palat şi acela al Sfinţilor Apostoli, sau acela al Maicii Domnului de la Izvor s-au împletit în biserica zidită la Constantinopol pe la 890 de magistrul Stylianos Zautzas. Ea nu ne este cunoscută decât din predica pe care împăratul Leon al VI-lea a rostit-o cu prilejul târnosirii. În cupolă, bustul

Pantocratorului era înconjurat de îngeri, dintre care unii celebrau Liturghia Divină pe când alţii îl contemplau. Mai jos fuseseră reprezentaţi proroci şi sfinţi, precum şi regi şi preoţi biblici. La acestea se adăugau episoade din viaţa lui Hristos: Bunavestire, Naşterea, închinarea magilor, întâmpinarea Domnului, Botezul, Schimbarea la Faţă, învierea lui Lazăr, Răstignirea, Punerea în mormânt, subiectul foarte rar al lui Hristos mort şi depus în sarcofag, şi Pogorârea Domnului în Iad.

Semnificaţia şi estetica decorului nu te, cele cărora li s-a dat primul loc, corespundeau cu marile sărbători religioase şi numărul lor a sporit cu trecerea veacurilor.

În bisericile cu mozaicuri – cel mai adesea, dacă nu chiar totdeauna, ctitorii imperiale – decorul figurativ acoperă părţile înalte: cupole, bolţi, arcuri, lunete, nişe în partea superioară a pereţilor. Chiar şi zidurile drepte poartă placaje de marmură, a căror severă somptuozitate se îmbină cu strălucirea scenelor care se desprind pe un fond de aur pentru a crea în edificiu o impresie de bogăţie semeaţă, reţinută mereu în limitele unui gust exigent. În bisericile, mai modeste, împodobite cu fresce, aceste plăci de marmură sunt înlocuite prin şiruri de sfinţi în picioare, aliniaţi în poziţie frontală. Această extindere a portretelor hagiografice corespunde cu o dezvoltare a cultului sfinţilor, atestată de asemenea şi prin favoarea sporită de care s-au bucurat, pe plan literar, culegerile grupând vieţile lor. În altar, pe peretele absidei, la înălţimea ferestrelor, apar marii dascăli şi ierarhi ai bisericii

din secolele al IV-lea şi al V-lea. În proscomidie şi în diaconicon există tendiţa de a se înfăţişa episoade din Vechiul Testament, care prefigurează Patimile şi învierea.

Întregul decor este executat în funcţie de spectator, adică de credincios. Aşa cum a observat dl. Demus, spaţiul nu se află în spatele personajelor, ci dinaintea lor, astfel încât credinciosul să se simtă înglobat în acelaşi spaţiu. Proporţiile figurilor sunt corectate, cel mai adesea prin alungire, pentru a evita, din punctul de vedere al spectatorului, deformările provocate de suprafeţele concave care le slujesc de suport. Coloritul, distribuţia şi compoziţia scenelor sunt studiate în aşa fel încât să producă o profundă impresie de unitate „optică şi spirituală”, pentru a repeta cuvintele lui Demus.

Îmbrăcat în aceste imagini, interiorul bisericii se însufleţeşte de o viaţă tainică. Aşa cum a spus foarte bine dl. Evdokimov, „într-o biserică (bizantină), în orice moment şi chiar în afara slujbelor, totul stă în aşteptarea sfintelor taine, în aşteptarea euharistiei. Senzaţia atât de puternică a vieţii necontenite vine de la aceste prezenţe tensionate către viaţa liturgică”. Şi, atunci când se desfăşoară liturghia, care trebuie să reproducă pe pământ ceea ce îngerii celebrează fără încetare în ceruri în jurul Domnului, biserica îşi capătă întregul sens mistic. Luminată de candelabre şi de luminări, înceţoşată şi înmiresmată de tămâie, răsunând de cântarea imnurilor, populată de prezenţele divine pe care imaginile le înşiruie pe bolţile şi pereţii săi, ea dăruie credincioşilor

tresăltând de bucurie, viziunea anticipată a împărăţiei cerurilor la care aspiră sufletul lor.

Însufleţită de acest viu sentiment liturgic, arta bizantină, pe care doar câteva secole o despărţeau de originile sale elenistico-romane şi care nu îşi găsise încă nici formulele academismului, nici cele ale rafinamentului decadenţei, a atins expresia sa cea mai originală, cea mai profundă şi cea mai pură, pe scurt cea mai clasică. Stilul se ridică la hieratismul cel mai sobru. El a eliminat treptat tot ceea ce era anecdotă inutilă, detaliu de prisos şi a urmărit să exprime armonia desăvârşită a lumii cereşti, euritmia sa, calmul său neschimbător, simplitatea sa grandioasă. El a înlăturat artificiul optic, dezordinea, complexitatea, agitaţia, în afară de cazul când era de natură să traducă înmărmurirea dinaintea teofaniilor. Coloritul cu armonii potolite contribuie la crearea acestei atmosfere de seninătate. Lumina „necreată” nu vine de la o sursă localizată, ci învăluie cu o egală intensitate toate figurile. Dacă, dincolo de aparenţele înşelătoare ale materiei, arta bizantină caută să atingă esenţele, ea nu dispreţuieşte însă frumuseţea, pentru că omul a fost creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu şi a fost reabilitat prin întrupare. Această frumuseţe nu este aceea a purelor seducţii formale, ci frumuseţea profundă a sufletului care se străvede în seninătatea chipurilor şi în calmul atitudinilor. Depăşind antichitatea târzie din care deriva, arta bizantină a regăsit liniştea, echilibrul, sobrietatea, grija faţă de perfecţiune, idealismul,

abstractizarea Greciei clasice şi chiar gustul său exclusiv pentru figura omenească. Ea a renunţat, cel puţin pentru o vreme, la indicaţiile pitoreşti ale artei elenistice şi la complezenţele în naraţiune ale artei romane. După justa expresie a domnului Michelis, „vechiul spirit elenic a învins Roma”. Arta bizantină din această epocă se deosebeşte prin aceasta şi de arta din Apusul contemporan, care acorda un loc foarte mare realismului popular.

Acestui sens al frumuseţii clasice, arta bizantină i-a adăugat o trăsătură cu totul proprie: spiritualizarea chipurilor, transfigurate de practica meditaţiei şi a contemplaţiei. Iluminate de viziunea lui Dumnezeu, ele reflectă cu intensitate viaţa lăuntrică. Frunţile senine sunt făcute pentru a adăposti gânduri elevate. Ochii larg deschişi privesc lumea de dincolo. Ovalul alungit al chipurilor, accentuat încă şi mai mult la numeroşi sfinţi de barba ascuţită, nasul subţire şi încovoiat, buzele mici exprimă fineţea şi distincţia, departe de orice senzualitate brutală. Pentru pictor, capul este acela care determină totul. Restul trupului îi este subordonat şi abia se bănuieşte sub veşminte.

Chiar dacă scenele evanghelice şi, curând, cele din viaţa Mariei şi a sfinţilor s-au înmulţit, pentru a răspunde gustului popular pentru poveştile istorisite prin imagini, distribuirea decorului a rămas mereu subordonată sistemului iconografic care se elaborase şi liniilor directoare ale unei arhitecturi proporţionate care furniza cadrele înlăuntrul cărora se înscriau panourile.

Programul iconografic pe care l-au adoptat

iconodulii după sinodul din 843 a apărut înzestrat cu o asemenea semnificaţie teologică şi liturgică încât decorul vechilor şi venerabilelor sanctuare în care iconoclaştii îşi impuseseră concepţiile a fost modificat. Una dintre trăsăturile constante ale acestei renovări a fost înlocuirea crucii din abside prin imaginea Născătoarei de Dumnezeu.

Sfânta Sofia de la Constantinop ol

La Sfânta Sofia de la Constantinopol, sub doïnnia unită a doi împăraţi, dacă judecăm după inscripţia votivă, fie Teodora şi Mihail al III-lea (842 – 856), fie Mihail al III-lea şi Vasile I (866 – 867), crucea din conca absidei a fost înlocuită cu o Fecioară maiestuos umană, aşezată pe un tron constelat cu pietre preţioase şi arătând credincioşilor Pruncul drapat în aur pe care îl ţine pe genunchiţii. *103*). Ea se detaşează puternic în mijlocul amplului fond de aur pe care artistul, cu o cutezanţă sigură pe efectele sale, l-a lăsat pe de-a întregul gol, fără norii sau pajiştile pe care le găsim în epoca paleocreştină, într-o compoziţie de o remarcabilă vigoare monumentală, scăldată toată în cea mai pură lumină divină, ea este însuşi simbolul întrupării care le-a îngăduit oamenilor să capete mântuirea şi să intre în comuniune cu Dumnezeu prin mijlocirea imaginilor. Aşa cum se cântă într-un imn, ea este „tronul însufleţit al Atotputernicului”. Idealul de frumuseţe sobră şi de umanism adânc ce inspiră această operă este acelaşi care îl făcea pe Fotie să recomande, în literatură, folosirea unei limbi clasice şi pure, apropiate de dialectul atic. El este hrănit de mişcarea de întoarcere spre antichitate care se

produsese mai înainte sub iconoclaşti, atât în artele plastice, cât şi în literatură. Orice ar gândi unii savanţi, această Fecioară nu pare să fi fost refăcută ca urmare a stricăciunilor pricinuite părţii de est a Sfintei Sofia de cutremurul din 1346. O tradiţie culeasă pe la 1200 de către pelerinul Antonie din Novgorod o atribuia pictorului Lazăr, căruia îi fuseseră arse mâinile în timpul domniei lui Teofil deoarece continuase să practice arta religioasă.

De o parte şi de alta, în porţiunile descendente ale arcului triumfal din faţa absidei, arhanghelii Mihail şi Gavriil, ţinând sceptrul şi sfera lumii, stăteau de gardă după o formulă comparabilă cu aceea aplicată mai înainte la Niceea, pe la sfârşitul secolului al VII-lea, sau la începutul celui de-al VII Mea. Numai Gavriil, la sud, ni s-a mai păstrat (*il. 105*). Chipul său alungit, cu modeleul ferm, cu ochii larg deschişi, emană o inteligenţă suverană şi o frumuseţe triumfală, în care se exprimă simţământul de mândrie pe care îl încercau iconodulii îndată după victoria lor. El apare cu imaginea pe care cercurile de la curte şi ale patriarhiei, îndrăgind armonia dar şi forţa şi luxul, şi-o făceau despre splendorile lumii cereşti.

Pe timpanele nord şi sud, dedesubtul unor inscripţii metrice care evocau reparaţiile făcute de Vasile I după cutremurul din 9 ianuarie 869, au fost înfăţişaţi, la înălţimea etajului mijlociu al ferestrelor, şaisprezece proroci şi, în nişele de jos, paisprezece episcopi, după un program analog cu cel care fusese aplicat în biserica Maicii Domnului din Palat. Acest decor ne este cunoscut prin

desenele care au fost executate de fraţii Fossa ti, între anii 1847 şi 1849, cu prilejul lucrărilor de restaurare, atunci când mozaicurile au fost provizoriu degajate de zugrăveala cu care fuseseră acoperite, desigur în epoca lui Sinan, în 1573. Pe latura de nord trei episcopi au reapărut ca urmare a lucrărilor de curăţire efectuate de «Byzantine Institute" (*il. 104*). Aceştia sunt sfinţii Ioan Gură de Aur, Ignatie din Antiochia şi Ignatie cel Tânăr (rivalul lui Fotie); acest din urmă patriarh, mort în 877 şi trecut în rândul sfinţilor înainte de 886, a furnizat un *termin us post quern*: mozaicurile datează probabil de la sfârşitul secolului al IX-lea, sau cel mai târziu de la începutul secolului al X-lea, din ultimii ani ai domniei lui Vasile I (867 – 886) sau de sub domnia lui Leon al VI-lea (886 – 912). Din aceste figuri frontale se desprinde o impresie de vigoare şi de robusteţe. Capetele au individualitatea accentuată a unor adevărate portrete. Pentru Ignatie cel Tânăr artiştii s-au slujit, poate, de portretele care, după obicei, erau păstrate la sediul patriarhiei. Dar desigur nu aceeaşi a fost situaţia şi cu Ioan Gură de Aur, întrucât, presupunând că portretele lui nu au fost distruse cât s-a aflat în exil, sigur că aşa s-a întâmplat însă în timpul crizei iconoclaste, când s-au prăpădit toate imaginile de sfinţi. Chipul care i s-a dat nu este acela al unui ascet cu faţa suptă, care se va răspândi mai târziu, ci al patriarhului cultivat şi necruţător, glorios înaintaş al titularilor scaunului, care se socoteau înzestraţi în domeniul spiritual cu o putere egală cu a împăraţilor în domeniul temporal.

Tot în a doua jumătate a secolului al IX-lea s-a reprezentat în marea cupolă centrală un Hristos, fie în bust sub aspectul unui Pantocrator, fie aşezat pe curcubeu într-un medalion de lumină, asemenea figurii lui Hristos din scenele înălţării. Acest medalion mare a fost grav avariat de cutremurul din 1346 şi, la scurtă vreme după anul 1355, a fost înlocuit cu un nou Pantocrator, pe care unii călători l-au mai văzut încă în secolul al XVI-lea, înainte de a fi acoperit cu tencuială. El dispăruse când fraţii Fossati şi-au efectuat lucrările de restaurare. Pe pandantivi au fost figuraţi patru îngeri cu şase aripi (serafimi sau heruvimi); doar cei de la est ni s-au păstrat, în starea în care au fost refăcuţi după cutremurul din 1346. Înclinăm să credem că tot de la sfârşitul secolului al IX-lea sau din al X-lea datează Pantocratorul înconjurat de serafimi şi de heruvimi, Pogorârea Sfântului Duh şi Botezul, scene care au fost repartizate pe bolţile traveii centrale a tribunelor sud şi nord şi pe care nu le cunoaştem decât din desenele inginerului suedez Cornelius Loos (1710), ale fraţilor Fossati şi ale arhitectului german Salzenberg.

Alături de acest ansamblu conceput după regulile epocii, Sfânta Sofia a fost împodobită şi în colţurile sale periferice cu panouri, care erau *ex-voto*-uri imperiale. În pronaos, pe locul unde s-a luat obiceiul de a se înfăţişa sfântul patron al bisericii, timpanul de deasupra uşii principale a fost decorat cu un panou pe care un împărat, desigur Leon al VI-lea înţeleptul (886 – 912), se prosternează la picioarele lui Hristos aşezat pe un

tron împărătesc cu spătarul în formă de liră, între medalioanele în care se înscriu busturile

Fecioarei în rugăciune şi al lui Gavriil ţinând sceptrul de slujitor al lui Dumnezeu (*il. 107*). Hristos, încarnare a înţelepciunii Divine (Sfânta Sofia) căreia îi era consacrată biserica, arată Evanghelia deschisă la un verset din Ioan: „Pace vouă. Eu sunt Lumina lumii”. Această operă, care face să dăinuie amintirea marii evlavii a împăratului, marchează o etapă în itinerarul care ne poartă de la senzualitatea sobră şi grandioasă a mozaicurilor absidei până la un stil mai abstract în voinţa sa de a reda transcendenţa. În gama redusă de tonuri domină alburile şi griurile destul de reci. Modelelului rotunjit al chipurilor i se substituie tonurile plate, înconjurate de contururi apăsate şi de umbre simetrice. Acelaşi stil se reintilneşte, cu unele variante, în portretul în picioare al împăratului Alexandru, descoperit pe faţa de est a stâlpului nord-vest, în tribune (il. *106*). Asociat teoretic la puterea imperială cu fratele său mai mare, Leon al VI-lea, între anii 886 şi 912, Alexandru a fost în mod practic ţinut deoparte şi nu a domnit efectiv decât după moartea lui Leon al VI-lea, din mai 912 până în iunie 913. Nu ştim dacă mozaicul a fost executat atunci sau mai înainte. Strivită sub veşmântul greu de paradă, constelat cu pietre preţioase, această figură ţeapănă şi fără relief, dar de o impunătoare majestáte, este departe de plenitudinea vie şi suplă a arhanghelului Gavriil de pe arcul din faţa absidei.

Panoul care decorează luneta de deasupra

uşii de la intrarea pronaosului, la capătul vestibulului sud, ne permite să ne facem o idee despre stilul, sau despre unul dintre stilurile ce se practicau la Constantinopol în jurul anului o mie (*il. 108*). Constantin şi Iustinian oferă Maicii Domnului, proteguitoarea Constantinopolului, primul noua sa capitală şi al doilea biserica Sfânta Sofia. Nu se ştie dacă acest panou a fost aşezat cu ocazia redeschiderii Marii Biserici, în mai 994, după lucrările de reparaţie devenite necesare în urma cutremurului din 989, sau numai în 1019, când Vasile al II-lea şi-a celebrat la Sfânta Sofia victoria asupra bulgarilor. Vasile al II-lea nutrea o vie admiraţie faţă de marii săi înaintaşi, Constantin şi Iustinian, a căror operă credea că o reînnoieşte străduindu-se să restaureze Imperiul în vechile sale fruntarii: nu reluase el oare în stăpânire Italia, ca şi Iustinian? Coloritul acestui panou este mult mai nuanţat decât la mozaicurile anterioare din Sfânta Sofia. Maforionul (vălul) Fecioarei este redat în diferite tonalităţi de albastru. Tunica aurie a Pruncului este brăzdată de lungi linii roşii şi cafenii, cu mari pete albe pentru a atenua intensitatea strălucirii metalice a aurului. Coloritul feţelor şi mâinilor este realizat prin alăturarea unor tonuri verzi, trandafirii, roşii, cafenii şi albe. Dar desenul este de o rigoare severă şi modeleul chipurilor a fost redat în amănunţime prin reţeaua sinuoasă a liniilor care circumscriu adânciturile sau relieful obrajilor. Personajele nu mai au acea dezinvoltură suverană, nici acea plenitudine a formelor pe care o aveau figurile din absidă. Atitudinile lor încremenite,

trupurile lor plate şi coloritul somptuos creează atmosfera sublimată de transcendenţă şi de hieratică majestáte, care răspundea esteticii din vremea lui Vasile al II-lea. Credinciosului ce se pregătea să intre în Sfânta Sofia îi era oferită viziunea unei scene din lumea celestă, care îi întărea sentimentul despre măreţia cetăţii Constantinopol şi a Bisericii sale, întrucât şi una şi cealaltă, proslăvite în lumea de dincolo şi în acelaşi timp închinate Maicii Domnului, erau asigurate că beneficiază de protecţia divină.

La Niceea, un anume Naucratios, despre care nu ştim nimic altceva, a pus să se reînnoiască, în anii care au urmat Triumfului ortodoxiei, mozaicurile din biserica Adormirii, suprimând decorul din epoca iconoclastă şi înlocuindu-l prin figuri analoge cu cele care fuseseră aşezate cu prilejul construirii edificiului în jurul anului 700, dar de un stil clasic, comparabil aceluia din absida Sfintei Sofia de la Constantinopol: s-ar putea crede că artiştii au venit din

Biserica Adormirii de la Niceea capitala aflată în imediată apropiere. În conca absidei s-a înlocuit crucea cu o imagine a Maicii Domnului în picioare pe un suport şi ţinând dinainte-i Pruncul care binecuvântează (*il. 109 bis*). Pe bolta care precede conca, de o parte şi de alta a medalionului Etimasiei, au fost reintroduşi patru îngeri care ţin cu o mină sfera lumii şi cu cealaltă minerul de aur al unui labarum purtând tripla aclamaţie „Sfânt”. Subiectul este inspirat din versetele 19 şi 20 ale Psalmului 102, textul lui fiind amintit de inscripţia: „Domnul în cer a gătit scaunul său şi împărăţia lui

peste toţi stăpâneşte. Binecuvântaţi pe Domnul toţi îngerii lui, cei tari în virtute, care împliniţi cuvântul lui şi auziţi glasul cuvintelor lui". Aşa cum sugerează Psalmul, îngerii reprezintă patru din cele nouă cete îngereşti, care ţin de ideea de putere: Stăpânirile, Puterile, Poruncile şi Forţele. Chipurile lor, destul de late, sunt comparabile cu acelea ale Fecioarei şi Pruncului. De o parte şi de alta se află acelaşi tipar, aceleaşi procedee, aproape impresioniste, ale coloritului în care predomină tonurile deschise, şi acelaşi fel de a aşeza pe obrazul drept o pată alungită de două până la trei rânduri de cuburi trandafirii. Fizionomiile au o gingăşie înduioşătoare şi un modeleu molatic, conforme cu idealul de frumuseţe umanistă şi senzuală din anii care au urmat reinstaurării imaginilor.

Ne aflăm în prezenţa unei arte mai puţin rafinate la Sfânta Sofia de la Salonic, unde s-a înlocuit de asemenea crucea din conca absidei cu o imagine a Maicii Domnului, de data aceasta aşezată pe o bancă destul de simplă şi ţinând Pruncul care binecuvântează. Dar, în chip vădit, artistul nu a bănuit problemele pe care le ridicau deformările provocate de suprafaţa curbă a concăi. Fecioara pare îndesată şi capul ei este prea mare. După modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol, înălţarea ocupă întreaga cupolă. Crucea pe care o ţine sfântul Andrei tinde să confirme originea constantinopolitană a iconografiei. După indica-Salonic tide date de inscripţia lacunară, opera ar fi fost executată în anul 885. Îngustarea vârfului cupolei a impus

proporţii meschine pentru Hristos aşezat pe curcubeu, pe când înalta suprafaţă de acoperit în partea de jos a cupolei cerea figuri subţiratice pentru Fecioară, îngeri şi apostoli. Aceeaşi asprime a trăsăturilor cam grosolane se regăseşte în toate chipurile cu umbre verzi. Cutele veşmintelor de un alb cenuşiu sunt redate cu un grafism destul de accentuat. Gesturile vehemente ale apostolilor, atitudinile lor contorsionate, fizionomiile lor viguroase pun în lumină înclinarea spre forţă şi expresie mai mult decât spre frumuseţe armonioasă. Intre specialişti dezbaterea este deschisă, fără a putea fi încheiată, în jurul problemei de a şti dacă această factură lineară, această robustă simplificare a formelor, această pasiune în redarea atitudinilor sunt trăsăturile proprii unei şcoli din Salonic, care ar fi fost legată de tradiţia mozaicurilor de la Sfântul Dumitru din secolul al VII-lea, sau dacă trebuie să se vadă în ele creaţia unui atelier venit de la Constantinopol, dar care ar fi aparţinut unui curent destul de popular, deosebit de cel pe care l-am întâlnit în Marea Biserică a Imperiului.

Oricum ar fi, aceste caracteristici se regăsesc, aduse la un şi mai înalt grad datorită folosirii frescei, în figurile înălţării, executate la sfârşitul secolului al IX-lea în absida rotondei bisericii Sfântului Gheorghe, pe atunci consacrată Arhanghelilor.

Prezenţa la Sfântul Dumitru, în veacul al IX-lea, pe faţa sud a pilastrului de est, a unui mozaic care purcede din tradiţia atestată în această biserică în veacul al VII-lea este un argument

pentru partizanii permanenţei de-a lungul epocilor a unor ateliere de mozaicari în Salonic. Fecioara şi un sfânt militar, probabil Teodor Stratilat, înveşmântat ca şi sfântul Dumitru, se află dinaintea unui zid care ocupă fondul panoului până la trei sferturi din înălţime: dorinţa de a se inspira din mozaicul ctitorilor (*il. 26*) este evidentă dar coloritul este mai sărac.

Dispariţia unui mare număr de biserici constantinopolitane ne lipseşte de monumentele care ne-ar fi informat despre coexistenţa mai multor stiluri în capitală şi despre etapele parcurse de evoluţia picturii. Textele nu ne lămuresc decât asupra programelor iconografice. Ştim astfel că în biserica Sfântul Dumitru, construită în Marele Palat de Leon al VI-lea (886 – 912), după rânduiala simplă aflată în vigoare în anii de după reinstaurarea imaginilor, artiştii s-au mulţumit să reprezinte, în părţile înalte, figuri de sfinţi şi, în cupolă, un Hristos aşezat pe un curcubeu în interiorul unui nimb susţinut de îngeri, după o iconografie apropiată de aceea din Sfânta Sofia. Biserica Peribleptos, datorată lui Roman al III-lea Arghiros (1028 – 1034), înfăţişa, după mărturia lui Clavijo, povestea lui Hristos începând cu Bunavestire şi până la Răstignire. Acelaşi lucru se vedea desigur şi în biserica Sfinţilor Anarghiri, zidită de Mihail al ÎV-lea (1034 – 1041), şi în Sfântul Gheorghe din Mangana, ridicată de Constantin Monomahul (1042 – 1055), unde Clavijo semnalează cu deosebire înălţarea. Frescele din secolul al IX-lea, descoperite într-un coridor care lega Sfânta Sofia de Sfânta Irina, ne

arată că la Constantinopol s-au practicat de asemenea unele forme de artă populară, de care autorii mozaicurilor din Sfânta Sofia de la Salonic nu erau prea îndepărtaţi (*Atti dello VIII Congresso intern*, *di studi bizantini*, II, pl. LXVII).

Biserici constantinopolitane

În Grecia va trebui să căutăm mărturii şi reflexe ale artei de la Constantinopol şi ale evoluţiei sale, în bisericile cu trompe de colţ care, lăsând lumina să pătrundă din abundenţă, puneau în valoare mozaicurile cu care le înzestrase dărnicia imperială. Mozaicurile de la Hosios Lukas din Focida ne oferă unul dintre cele mai pure exemple ale stilului hieratic de la sfârşitul secolului al X-lea sau de la începutul celui de-al XI-lea. Am văzut mai sus (pag. 29) că o tradiţie

Hosios Lukas din Focida atribuie zidirea acestui edificiu lui Roman al II-lea (959 – 963), dar că savanţii moderni preferă să îl situeze la sfârşitul domniei lui Vasile al II-lea (976 – 1025). Prezenţa printre mozaicuri a unui portret al lui Nicon Pocăitul, mort în 998, ne furnizează un*termin us post quem* pentru decorul pictat. Părerile au înclinat adesea să vadă în aceste mozaicuri o operă aparţinând curentului monastic provincial, în temeiul severităţii cam aspre a figurilor şi al numărului de reprezentări ale sfinţilor veneraţi în partea locului, dar ne îndoim că în Beoţia ar fi existat mozaicari locali pe vremea aceea. Pare preferabil să presupunem, potrivit tradiţiei, că decoratorii au fost trimişi de împărat şi că ei au venit de la Constantinopol sau de la Salonic. O vigoare puţin dură în redarea

chipurilor nu era străină de practica de la Constantinopol: să ne amintim de patriarhii sau de împăraţii Constantin şi Iustinian din Sfânta Sofia. Am fi determinat poate mai bine ceea ce Hosios Lukas datorează capitalei, dacă Peribleptos, construită de Roman al III-lea Arghiros, care era de asemenea o biserică având trompe de colţ, decorată cu scene evanghelice, ar fi rezistat până în zilele noastre. În cupola centrală a bisericii Ilosios Lukas fusese înfăţişat Pantocratorul, înconjurat de proroci pe spaţiile dintre golurile tamburului. Această cupolă fiind distrusă de un cutremur, decorul a fost refăcut în frescă la sfârşitul secolului al XVI-lea. Calota de deasupra altarului, în faţa absidei, este ocupată de Pogorârea Sfântului Duh. Prezenţa acestui subiect în asemenea loc se explică foarte bine: în timpul celebrării slujbei, preotul cere, prin rugăciunea epiclesei, ca Sfântul Duh să pogoare spre a preface pâinea şi vinul în trupul şi sângele Mântuitorului. În conca absidei tronează Maica Domnului cu Pruncul pe genunchi. În interiorul naosului, doar patru scene evanghelice fuseseră reprezentate pe trompe: Bunavestire, Naşterea, întâmpinarea Domnului şi Botezul. Prima a dispărut. Răstignirea, Pogorârea în Iad, Spălarea picioarelor ucenicilor şi Necredinţa lui Toma se află în pronaos.

Răstignirea ne îngăduie să desluşim tendinţele fundamentale ale stilului bisericii Hosios Lukas (*il. 111*). Numărul personajelor şi al elementelor figurate este redus la esenţial: Hristos încadrat de maica lui şi de Ioan, Golgota şi, sub

cruce, craniul lui Adam, iar deasupra Soarele şi Luna. Ansamblul este încărcat cu o profundă semnificaţie spirituală, lipsită de orice căutare de agrement care ar distrage atenţia spectatorului. Este imaginea însăşi a Patimilor, din care misticii făceau viziunea lor privilegiată, pentru că ea îi introducea în miezul operei de mântuire. Atitudinile ţepene şi puţin artificiale ale trupurilor cam îndesate sunt impregnate de calmul cel mai desăvârşit. Durerea Mariei şi a lui Ioan rămâne cu totul lăuntrică. Coloritul este foarte sobru şi tonurile sunt cel mai adesea folosite în mari pete monocrome: cenuşiuri brune şi albicioase pentru trupul lui Hristos; galben-verzui pentru chipul Madonei şi al lui Ioan. Nu există contraste de umbră şi lumină. Dorinţa de transcendenţă elimină grija faţă de frumuseţea formală cu care ea se împletise în a doua jumătate a secolului al IX-lea. Hosios Lukas a fost unul dintre ultimii reprezentanţi ai spiritului de rigoare sistematică ce biruise în civilizaţia bizantină pe vremea monarhiei autoritare şi centralizatoare a Macedonenilor.

Cu simţul unei mai libere fantezii şi cu înclinarea spre rafinamentele luxului, uneori prea bătătoare la ochi, care marcară venirea la putere a nobilimii civile, gustul pentru expresia dramatică şi pentru coloritul strălucitor a apărut şi în pictura sacră. Efectele sale se simt la Nea Moni din Chios, construită şi decorată între 1042 şi 1048 intru împlinirea unui legă mint al lui Constantin Monomahul, căruia doi călugări de aici îi preziseră, în timpul exilului său în insula

învecinată, Lesbos, că în curând se va sui pe tronul împărătesc. Constantin, ajuns împărat, ar fi trimis de la Constantinopol în Chios nu numai arhitectul şi lucrătorii însărcinaţi să ridice biserica.

Nea Moni din Chios ci şi mozaicarii ce urmau să o împodobească. Lucrările de curăţire întreprinse în ultimii ani de serviciul arheologic grec au revelat că aceste mozaicuri aveau o mai mare bogăţie coloristică decât se credea. Fizionomiile, atitudinile, drapările păstrează asprimea energică din anii anteriori şi desenul nu oferă nicio graţie. Rafinamentele noi ale capitalei, pe care le anunţau încă de pe atunci anumite căutări în coloritul capetelor lui Constantin şi Iustinian la Sfânta Sofia, se exprimă în factura esenţialmente picturală. Veşmintele vădesc acorduri de tonuri foarte studiate şi adesea îndrăzneţe: pe alocuri s-au alăturat două nuanţe ale aceluiaşi ton; alteori, dimpotrivă, vedem o juxtapunere de culori de-a dreptul contrastante. Spre deosebire de Hosios Lukas, luminile şi umbrele sunt foarte puternice, chiar şi la figuri, şi se opun în contraste violente. Acest gust al unei arte mai complexe duce şi la sporirea personajelor. În Pogorârea în iad (*il. 109*), Adam şi Eva la dreapta, David şi Solomon la stânga, sunt însoţiţi de mai mulţi Drepţi din Vechiul Testament. Vivacitatea mişcării lui Hristos face să predomine simţământul dramatic asupra nobleţei hieratice. În Chios apare una dintre cele mai vechi reprezentări ale Coborârii de pe Cruce, subiect care se pretează la exprimarea unor emoţii omeneşti.

Nea Moni oferă fără îndoială un exemplu al stilului care a fost şi acela al mozaicurilor bisericii Sfântul Gheorghe din palatul Mangana, de la Constantinopol, ridicată tot de Constantin Monomahul.

În starea actuală a documentării de care dispunem, Daphni este monumentul care arată rezultatul prefacerilor introduse în artă spre a răspunde aspiraţiilor unei societăţi devenite mai umană, mai puţin dominată decât înainte de grija faţă de o măreţie intransigentă şi la care gustul Antichităţii se împletea cu acela al luxului. Această artă corespunde stadiului de civilizaţie repre Daphni zentat în literatură şi gândire de un Mihail Psellos. Noua biserică a mănăstirii Daphni a fost construită în ultima treime a veacului al XI-lea cu o înţelegere foarte sensibilă a eleganţei liniilor arhitecturale *fii*. *95*). Mozaicurile sunt probabil contemporane cu construcţia. Faptul că egumenul avea rangul de episcop arată că pe atunci mănăstirea era bogată şi puternică. Se admite în general că mozaicarii au venit de la Constantinopol.

În ansamblul decorului, Pantocratorul rămâne, în virtutea tradiţionalismului legat de subiect, o figură izolată prin caracterul său de severitate. Ai impresia că vezi capul unui călugăr din Răsărit, aspru şi intransigent. În faţă acestui chip crâncen şi ameninţător, îţi aminteşti cuvântul: „Eu sunt Domnul Dumnezeul şi Judecătorul Lumii. Şi iată că înaintea Judecăţii mă aplec asupra voastră şi vă poruncesc să păziţi toate legile mele şi toate orânduielile mele şi să le pliniţi. Dacă îmi

călcaţi poruncile, vă voi arunca pe toţi în iad” *fii. 110*). Pe spaţiile dintre ferestre se înalţă prorocii ţinând fâşii cu scurte inscripţii în care se proclamă slava lui Dumnezeu sau care vestesc venirea împărăţiei lui.

Restul mozaicurilor poartă pecetea unui stil nou: simţământul graţiei nobile, supleţea desenului, prospeţimea şi vioiciunea coloritului, fineţea modeleului, grija faţă de linia decorativă. Fără să piardă vreodată simţul dramei sacre, autorii acestor panouri au regăsit lecţia modelelor antice prin intermediul manuscriselor, dar şi al statuilor şi chiar al basoreliefurilor vechi, care mai puteau fi încă văzute în marile oraşe ale Imperiului, mai ales la Constantinopol şi la Atena. Personajele au proporţii zvelte, gesturi de o dezinvoltură şi o eleganţă care presupun o îndelungată studiere a ţinutei impecabile. Părul şi bărbile sunt îngrijite, foarte adesea ondulate. Feţele bărbierite, cu obrajii plini, nu mai au caracterul ascetic al chipurilor verzui sau negricioase din biserica Ilosios Lukas. Veşmintele sunt tratate cu o artă a drapării care presupune cunoaşterea modelelor antice.

Cuburile de mozaic sunt mai mici decât în monumentele anterioare, aşa încât să permită efecte de culoare mai delicate şi mai strălucitoare. Şiruri de cuburi în tonuri diferite alternează pentru a compune nuanţe în degradeuri.

Pe când mozaicurile precedente apăreau adesea ca nişte icoane mărite, cele de la Daphni sunt ca transpunerile unor miniaturi. După două secole şi jumătate, entuziasmul iconodulilor

umanişti, care creau în sobrietate, a făcut loc căutărilor unor artişti rafinaţi. Tehnica devine superioară, dar academismul ameninţă uneori să se substituie clasicismului.

Dacă Răstignirea se reduce, ca şi aceea de la Hosios Lukas, la elementele sale esenţiale, ea se deosebeşte însă total prin stil. Trupul lui Hristos, care a fost comparat cu trupurile elenistice ale lui Marsyas, este mai zvelt, mai armonios înclinat şi mai delicat modelat. Apa şi sângele care-i ţâşnesc din coastă nu mai desenează două oblice rectilinii, ci o curbă elegantă. În figura sfântului Ioan frontalitatea devine mai puţin riguroasă, prin imitarea personajelor de pe stelele greceşti, un picior suportând greutatea trupului şi celălalt fiind îndoit. Pe Golgota, lăsată cu totul pustie la Hosios Lukas, cresc câteva plante cu frunze stufoase. Deasupra crucii, simbolurile cosmice sunt înlocuite cu îngeri în zbor. Blândeţea coloritului şi a desenului nu răpesc nimic din intensitatea emoţiei, care este sugerată cu o sobrietate de mijloace demnă de arta greacă clasică.

Reprezentările episoadelor din viaţa lui Hristos au devenit mai numeroase în interiorul naosului. Reduse la patru în biserica Hosios Lukas şi ajunse la opt în Nea Moni, ele se ridică la unsprezece în Daphni. Această extindere progresivă a unei iconografii cu aspect narativ, chiar dacă posedă o valoare teologică şi dogmatică, dovedeşte că gustul pentru poveştile istorisite prin imagini redobândea teren.

Intrarea lui Hristos în Ierusalim ilustrează această concepţie mai narativă a picturii

religioase, care avea să se dezvolte tot mai mult în secolele următoare. Compoziţia stabileşte un remarcabil echilibru între partea dreaptă aerată şi partea stângă, înghesuită, comprimată între limitele de sus şi de jos.

Biserica fiind închinată Adormirii Maicii Domnului, sub efectul acestei înclinări către scenele narative s-a introdus aici un ciclu al copilăriei Mariei, care se desfăşoară în pronaos, însăşi scena Adormirii a fost plasată pe peretele de vest al naosului, deasupra uşii dinspre pronaos, în locul pe care acest subiect îl va ocupa din ce în ce mai des. Naşterea Fecioarei a fost şi ea reprezentată în naos din pricina însemnătăţii date sărbătorii liturgice pe care o ilustra. În distincţia aristocratică a acestei scene învăluite într-o atmosferă de măreţie solemnă şi unde nu evoluează decât femei cu atitudini de o rezervă elegantă, pare că se strecoară amintirea ceremonialului prin care patricienele aduceau omagiu împărătesei în Camera Purpurei, cu prilejul naşterii prinţilor.

Figurile sfinţilor şi ale profeţilor au o expresie de nobleţe şi de melancolie visătoare care îi face să apară drept eroii religiei noi.

O evoluţie comparabilă, în linii mari, cu aceea pe care am urmărit-o în bisericile din Grecia, se observă de asemenea în mozaicurile votive care încadrează o fereastră de pe peretele est al tribunelor de sud din Sfânta Sofia, acolo unde familia imperială asista la slujbe. Pe cel mai vechi din aceste două mozaicuri, Hristos, înveşmântat într-o tunică de aur şi o mantie de un albastru-

închis, este aşezat pe un tron între împărăteasa Zoe (1028 – 1050) şi împăratul Constantin Monomahul (1042 – 1055) (*il. 113*). Zoe îi întinde lui Hristos un pergament răsucit enumerind daniile pe care le făcuse Sfintei Sofia. Al treilea soţ al Zoei, Constantin Monomahul, oferă un *apocombion* (pungă plină cu cel puţin trei kilograme de bani de aur). Din examinarea

Panouri votive din secolele XI ŞI XII în Sfânta Sofia de la Constantinopol atentă a mozaicului reiese că numele lui Constantin Monomahul şi capetele celor trei personaje au fost refăcute. Aceasta din pricină că mozaicul a fost fără îndoială executat mai întâi pentru primul soţ al Zoei, împăratul Roman al III-lea Arghiros (1028 – 1034), care suportase cheltuielile lucrărilor de reparaţie a Sfintei Sofia. Când s-a întors din surghiunul în care o trimisese uzurpatorul Mihail al V-lea Kalaphates (1041 – 1042), Zoe a poruncit să se modifice mozaicul astfel încât să fie înfăţişat noul ei soţ. Poate a fost nevoie să se restaureze şi capul Zoei care ar fi putut să fi fost distrus de Mihail al V-lea. În sfârşit, se va fi refăcut şi chipul lui Hristos, fie pentru a se păstra unitatea stilului, fie pentru ca privirea lui să se îndrepte către împărătească. Potrivit canoanelor perspectivei morale, Constantin şi Zoe sunt mai mici decât Hristos. Ei se înclină foarte uşor înspre el în semn de respect. Această operă este însă de o factură severă şi puţin greoaie, care o apropie de Nea Moni din Chios. Veşmintele împăratului şi ale împărătesei cad ţeapăn ca nişte anterie somptuos acoperite cu pietre preţioase, care le fac să se

asemene cu plăcile de email împodobite cu caboşoane, ce se bucurau pe atunci de o mare trecere. Sub veşminte nimic nu vădeşte corporalitatea trupurilor. Mantia lui Hristos, cu creţuri încă de pe acum foarte manieriste, este de un albastru intens, care dă senzaţia tactilă a grosimii firelor de lină. Coloritul pometţilor şi mâinilor este obţinut prin mijloace care ţin mai degrabă de desen decât de pictură: mozaicarul a juxtapus în chip regulat şi metodic şirurile paralele de cubuleţe cu acelaşi ton.

De cealaltă parte a ferestrei, Ioan al II-lea Comnenul a pus să fie înfăţişat, după modelul înaintaşilor să-i, fără îndoială în anul suirii sale pe tron (1118), oferind şi el un *apocombion*, însoţit de prima sa soţie, principesa maghiară Pirisca, fiica sfântului rege Ladislau, care a luat la Constantinopol numele de Irina. Ca şi Zoe, împărăteasa poartă o listă de donaţii. Între cei doi soţi se înalţă o Maica Domnului cu Pruncul (*il. 102*).

Spre deosebire de panoul precedent, Fecioara este cu foarte puţin mai mare decât cuplul imperial, dar este tratată cu un simţ al hieratismului şi al frumuseţii idealizate care fac din ea un fel de icoană mărită. Oricât de nobile ar fi, portretele lui Ioan al II-lea şi Irinei ne readuc pe pământ. Obrazul împăratului are culoarea oacheşă care i-a adus porecla de Maurul. Chipul Irinei, al cărui contur stilizat aminteşte de capetele lui Matisse, nu este în deplin acord cu restul mozaicului şi prezintă chiar ceva cu care nu suntem obişnuiţi în arta bizantină. S-a urmărit să

se sublinieze ceea ce era specific în fizionomia „străinei”: paloarea acestei feţe late, cu frunte înaltă, încadrată de groase cosiţe blonde, după moda occidentală, este şi mai accentuată prin folosirea pudrei, înviorată de un uşor fard roşu pe pomeţi; ochii cenuşii, destul de reci, nu au nimic mediteranean. Ştim din texte că această frăgezime a tenului şi această strălucire a părului stârniseră în rândurile bizantinilor o admiraţie comparabilă cu aceea de care se bucură şi astăzi în Grecia femeile blonde cu pielea albă. Însă Irina, oricât de „strălucitoare era prin frumuseţea sufletului şi a trupului”, nu fusese crescută în eticheta rafinată a curţii şi sub veşmintele ei grele de ceremonie se simte făptura sfioasă, puţin stângace, parcă stânjenită şi lipsită de acea dezinvoltură pe care o avea principesa porfirogenetă Zoe. Acest panou vădeşte o artă mai subtilă decât acela care îi înfăţişează pe Zoe şi Constantin Monomahul. Coloritul este mai cald şi mai nuanţat. Veşmintele sunt mai suple şi prezenţa trupurilor se simte mai mult.

Puţin mai târziu, pe pilastrul adiacent a fost adăugată figura fiului lui Ioan al II-lea şi al Irinei, Alexe (*il. 112*), desigur atunci când tânărul prinţ a fost asociat la tron, în 1122, la vârsta de 17 ani. Obrazul este adânc modelat cu ajutorul tonurilor roşii-verzui şi galben-cenuşii, cu lungi şiruri de cuburi albe pentru a reda petele de lumină. Impresia dominantă este aceea a tenului oacheş al Comnenilor. Culoarea verzuie a cuburilor pe care sunt lipite foiţele de aur ale nimbului.

Marile mozaicuri executate la Constantinopol

în secolul al XII-lea au dispărut. După mărturia lui Ştefan din Novgorod şi a lui Pero Tafur, biserica Pantocratorului, zidită de Ioan al II-lea Comnenul şi de Irina, era decorată cu mozaicuri chiar şi pe zidurile exterioare.

ale veşmintelor şi ale fondului mozaicului accentuează senzaţia de tristeţe pe care o emană figura acestui tânăr bolnăvicios, sortit unei morţi premature.

Mozaicuri constantinopolitane din secolul XII, azi dispărute

La sfârşitul secolului al XII-lea, poate sub patriarhul Ioan al X-lea (1198 – 1206,), un pictor vestit, pe nume Eulalios, a modificat şi a completat decorul de mozaicuri din Sfinţii Apostoli: fără îndoială că Nicolae Mesarites a întocmit cu acest prilej o nouă *Descripţie* a edificiului, înainte de anul 1203. Eulalios a „modernizat" cupola centrală, înlocuind înălţarea care, aşezată în acest loc, părea poate un arhaism, cu Pantocratorul, potrivit obiceiului care se generalizase. Se pare că Eulalios însuşi s-a înfăţişat printre paznicii Mormântului, în scena Femeilor la Mormânt şi, spre a fi uşor de recunoscut, s-a zugrăvit într-un veşmânt original pe care – zice-se – avea obiceiul să-l poarte. Secolul al XII-lea este epoca în care pictorii au început să se preocupe de reputaţia lor şi să îşi semneze operele.

Din nefericire, aceste ansambluri picturale nu sunt pentru noi decât nişte amintiri literare!

Iar mărturiile despre pictura constantinopolitană din secolul al XII-lea suntem nevoiţi să le căutăm în Macedonia, la Nerezi

(1164), în Sicilia, la Monreale (pe la 1180 – 1190), şi în Rusia, la Vladimir (1194).

2. FRESCA

În provinciile Imperiului, exceptând bisericile cu mozaicuri care au fost toate sau aproape toate ctitorii imperiale, pentru decorarea bolţilor şi a pereţilor s-a folosit fresca, a cărei execuţie era mai lesnicioasă şi mai puţin costisitoare. Căpătând din ce în ce mai multă importanţă, pe măsură ce se înmulţeau construcţiile de noi biserici, aproape toate prevăzute în chip obligatoriu cu un decor pictat care le îmbogăţea semnificaţia simbolică, fresca a luat locul mozaicului ca expresia cea mai reprezentativă a artei bizantine. Prin supleţea desenului pe care o îngăduia, ea favorizează dezvoltarea pateticului. Fresca se preta cu atât mai mult la aceasta, cu cât era vorba de o artă de inspiraţie populară, care nu avea aceleaşi exigenţe ca şi arta de la curte.

Cappadocia

Frescele bisericilor rupestre din Cappadocia ne oferă solide mărturii despre acea artă monastică, populară şi provincială, pe care am întâlnit-o la copţi în epoca paleocreştină şi care este atestată până în Italia meridională, trecând prin filiera Greciei.

Am văzut mai înainte că anumite biserici din Cappadocia fuseseră decorate poate chiar în epoca iconoclastă, dacă nu şi mai înainte. Dar majoritatea acestor picturi datează din epoca de nouă prosperitate pe care a cunoscut-o regiunea între dispariţia ameninţării arabe sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913 – 959) şi venirea

turcilor selgiucizi sub Constantin al X-lea Ducas (1059 – 1067). Deosebim printre ele două grupuri. Unul, „arhaic”, datând din secolul al X-lea, poate chiar încă de la sfârşitul celui de-al IX-lea, menţine deopotrivă în pictură ca şi în arhitectură vechi formule paleocreştine, care dau acestei arte un caracter local destul de marcat. Celălalt, mai recent, imită modelele constantinopolitane.

În grupul arhaic, unde domină vechiul plan bazilieal, Hristos, neputând figura în cupolă (inexistentă), rămâne în conca absidei. El apare pe un tron cu spătarul în formă de liră, în mijlocul unei aureole cu stele purtată de patru „roţi”[2].

Tronul este înconjurat de simbolurile celor patru evanghelişti şi de serafimi cu şase aripi presărate cu ochi. Pe margine, arhanghelii Mihail şi Gavriil, în costum imperial, fac de gardă, cu un stindard în mână. Sus de tot, între busturile Soarelui şi Lunci, mâna lui Dumnezeu iese dintr-un segment de cer pentru a-l indica pe Hristos. Este deci o supravieţuire a tradiţiei paleocreştine a teofaniei, tocmai pe locul din biserică unde se constituise, în naos, registrele suprapuse desfăşoară, în sensul scrierii, de la stânga la dreapta, pornind din latura dreaptă de lângă altar, ciclul, îndeajuns de dezvoltat, al scenelor Copilăriei, Minunilor şi Patimilor lui Hristos. Aceste scene ocupă, în bisericile cu tavan, partea de sus a pereţilor. În bisericile boltite ele figurează pe bolta în leagăn şi coboară, în capelele mai înalte, pe partea superioară a zidurilor. Mai jos se

2 „Tronurile“ sau roţile înaripate din ierarhia îngerească.

înalţă sfinţi aliniaţi în picioare. Caracterul popular al acestei arte se manifestă în desenul stângaci, dar expresiv şi de o mare spontaneitate, şi în gustul pentru naraţiune care împrumută multe dintre elementele ilustrării din evangheliile apocrife, ele însele zămislite din această înclinare a poporului spre poveştile frumoase, istorisite cu belşug de amănunte. Apare net contrastul cu arta aristocratică şi teologică din capitală, care se supunea unei discipline stricte în alegerea şi repartizarea subiectelor.

Vechea biserică Tokale Kilisse (= biserica cununilor, numită astfel din pricina ornamentelor circulare în relief de pe boltă) aparţine grupului arhaic. Ea se pare că datează de la începutul secolului al X-lea. Ciclul evanghelic se desfăşoară pe boltă în şase registre, împărţite în două grupuri separate, în cheia leagănului, de o zonă de medalioane cuprinzând busturile profetilor. Treizeci de scene, de la Bunavestire la Pogorârea în iad, se înşiruie în registre fără nicio despărţire între ele. Dedesubt, pe pereţi, se suprapun două şiruri de sfinţi ale căror atitudini ţepene şi veşminte întunecate sau de un roşu-brun contrastează cu însufleţirea şi coloritul deschis al drapărilor din scenele evanghelice. În această artă populară, fără o mare ştiinţă tehnică, se manifestă un real simţ al armoniei culorilor. Compoziţia este foarte densă: personajele se înghesuie unele în altele şi ocupă toată înălţimea fiecărei zone. Accesoriile, indicaţiile de peisaj sunt pe cât posibil suprimate. Naraţiunea este vie, sprintenă, bine ritmată, bogată în notaţii realiste. Vom reţine

îndeosebi minunea înmulţirii pâinilor şi peştilor (*il. 114 bis.*). Petru aduce doi peşti pe o pânză brodată care îi acoperă braţele şi umerii. El îi întinde spre şase personaje aşezate în jurul unei mese, a cărei tăblie este redată aproape vertical, aşa cum ar fi făcut-o şi Braque. Vârstele convivilor au fost diferenţiate: există doi bătrâni, doi bărbaţi maturi cu barba neagră şi doi tineri fără barbă. Desenul este lipsit desigur de eleganţă şi chiar de corectitudine. Dar la aceste personaje, aproape nemişcate, gesturile mâinilor şi braţelor sunt de o uimitoare expresivitate. Fizionomiile energice, cu trăsături viguroase, cu ochii larg deschişi care privesc cu intensitate, dau o puternică impresie de viaţă. Făptura picturală, care aşază întinse tonuri plate cu prea puţine degradeuri şi mari pete de lumină, contribuie de asemenea la crearea sentimentului de robusteţe plebee.

La sfârşitul secolului al X-lea sau la începutul secolului al XI-lea, Keledilar Kilisse („biserica săbiilor” după numele de Keledilar dat acestui loc, fără îndoială din cauza profilului deosebit de tăios al stâncilor din împrejurimi), care are un plan în cruce greacă înscrisă, mai păstrează încă repartiţia arhaică a decorului, dar aici se manifestă, tot cu o simplitate naivă, o grijă, nouă în Cappadocia, pentru eleganţa sobră, precizia desenului şi exactitatea mişcărilor. Poate că aceste calităţi se datoresc miniaturilor manuscrisului sau desenelor din caietul de modele de origine constantinopolitană din care se va fi inspirat pictorul. Sporind numărul bolţilor şi al timpanelor, planul în cruce greacă permitea, ca şi în capitală,

repartizarea scenelor pe diferitele bolţi în leagăn şi pe lunete, în loc să le alinieze în benzi continue.

Compoziţiile devin puţin mai aerate, iar motivele de arhitecturi şi accesoriile, mai numeroase.

Adoptarea planului în cruce greacă înscrisă avea să aducă însă după sine, către mijlocul secolului al XI-lea, cu puţin înainte de venirea selgiucizilor, şi adoptarea repartiţiei decorului care, la Constantinopol, era legată de acest tip arhitectural. Ciclul narativ este înlocuit cu decorul de inspiraţie teologică şi liturgică, în care sunt reţinute mai cu seamă episoadele comemorate de marile sărbători. Aşa cum am mai văzut şi la Keledilar Kilisse, noua distribuire a subiectelor oferă compoziţii mai puţin îmbâcsite, în care fundalurile de arhitecturi şi de peisaje capătă mai multă însemnătate. Scenele se izolează şi devin de sine stătătoare.

Influenţa capitalei străbate şi în stil, chiar dincolo de experienţa mai mult sau mai puţin mare a pictorilor locali. Desenul devine mai suplu, proporţiile se alungesc. Personajele se însufleţesc şi iau uneori atitudini contorsionate. Mişcările sunt adesea vii şi accentuate prin jocul drapărilor. Ovalul chipurilor se ascute şi privirile trădează mai degrabă melancolie decât convingere nestrămutată. Degradeurile şi nuanţele nedecise devin mai frecvente. Literele inscripţiilor sunt trasate cu mai multă grijă, dar fără exces de înfloriturі. În iconografie există totuşi unele trăsături particulare. Astfel, în conca absidei, nu se mai află Fecioara, ci Deisis care înlocuieşte

teofania din bisericile aparţinând grupului arhaic. Uneori chiar, ca la Karanlek Kilisse („biserica întunecată”), acestei scene i se adaugă doi ctitori prosternaţi. Cele mai bune realizări ale stilului nou se întâlnesc la Elmal Kilisse („biserica mărului” din cauza merilor care cresc lângă intrarea ei) şi la Clarekle Kilisse („biserica sandalei”, datorită urmelor de paşi săpate în solul braţului sud, sub scena înălţării, imitând acelea ce se vedeau în rotonda de la Ierusalim). Din nefericire, aceste picturi s-au deteriorat şi dacă fotografiile ne dau o idee justă despre interesul pe care îl prezentau ansamblurile, ele nu scot în evidenţă valoarea artistică a diferitelor panouri. Ne vom opri mai degrabă la Karanlek kilisse, ai cărei decor se datorează unui pictor mai puţin experimentat în adaptarea modelelor iconografice venite din capitală. Trădarea lui Iuda este o scenă revelatoare în privinţa procedeelor stilului nou, aplicate la Karanlek cu un soi de stângăcie care le face şi mai vizibile. Personajele sunt zvelte. Mişcarea piciorului dus înainte la Petru şi la Ioan este accentuată de draparea veşmintelor. Hristos îndoaie piciorul drept, pe când stângul este rigid, după cel mai bun ritm al artei statuare antice. Părul lui Petru este buclat cu o eleganţă care aminteşte de sfinţii de la Daphni.

Războaiele care au urmat după apariţia seid ginciziilor în Asia Mică au restrâns activitatea artistică în mănăstirile din Cappadocia, dar nu au întrerupt-o cu desăvârşire. O misiune arheologică turcă a descoperit în biserica Sakle Kilisse („biserica ascunsă”), al cărei plan rămâne acela cu

o navă transversală pe care se deschid trei abside, fresce care par să dateze de la sfârşitul secolului al XII-lea. Pictorului căruia i le datorăm era înzestrat cu o personalitate destul de puternică. El dă dovadă de multă libertate în adaptarea modelelor de care s-a slujit. Arta sa îmbină influenţele Constantinopolului cu tradiţiile populare locale, dar cu unele calităţi originale. El uneşte zvelteţea proporţiilor şi eleganţa în tratarea părului sau a drapărilor cu fermitatea desenului, francheţea coloritului, vioiciunea anumitor mişcări, amploarea monumentală a compoziţiei. Pentru a da sentimentul spaţiului, el suprapune planurile, nuanţează degradeurile, estompează chiar uneori contururile spre a le da rotunjime. El stilizează, cu multă vigoare decorativă, elementele peisajului aşa încât să formeze cadrul în care să se înscrie fie o scenă, fie un personaj.

Cercetările făcute de dl. Şi d-na Thierry în valea Peristrema (la sud de Aksaray) au scos la iveală picturi rupestre care, urmând aceeaşi evoluţie generală ca şi cele din regiunea Göreme, prezintă însemnate particularităţi de iconografie

În Macedonia, Salonicul a fost un centru de artă activ şi strălucitor, care a suferit în pictură ca şi în arhitectură influenţa Constantinopolului, manifested însă totodată, în ambele domenii, un anumit ataşament faţă de trecut (v. pag. 22 – 23).

şi de stil, dovezi ale diversităţii de aspecte pe care o putea căpăta arta bizantină, mai ales în ţinuturile izolate.

Salonic în biserica Fecioarei Căldărarilor

(Panaghia ton Chalkeon), construită în 1028, s-a reprezentat în cupolă înălţarea, după vechea formulă care fusese aplicată în Sfinţii Apostoli de la Constantinopol şi chiar la Salonic în Sfânta Sofia. Dar, la începutul secolului al XI-lea, stilul devenise mai hieratic, aşa cum am văzut în mozaicurile aproape contemporane de lângă uşa de sud a pronaosului Sfintei Sofia de la Constantinopol şi la Hosios Lukas din Focida. Atitudinile apostolilor sunt mai puţin frământate decât erau la Sfânta Sofia şi îngerii, în loc să se întoarcă spre ucenicii lui Hristos, se prezintă din faţă ca paznici tradiţionali ai Fecioarei şi ca martori ai tainei pe care o semnalează credincioşilor cu arătătorul de la mâna dreaptă. În conca absidei, Maica Domnului este înfăţişată în picioare, în atitudine de orantă, ca în biserica zidită intru cinstirea ei în Marele Palat sub domnia lui Mihail al III-lea şi care a fost descrisă de Fotie. Arhanghelii Mihail şi Gavriil se înclină pentru a-i aduce omagiu: în prezenţa lor pe bolta semicilindrică a absidei se poate vedea un nou semn al conservatorismului iconografic, pentru că încă la Nieeea şi în Sfânta Sofia de la Constantinopol îngerii fuseseră mutaţi înaintea absidei, în aşa fel încât Fecioara să iasă singură în evidenţă în concă.

La biserica Fecioarei Căldărarilor, în traveea care precede absida, deasupra altarului, cele două episoade ale împărtăşaniei apostolilor au fost aşezate de o parte şi de alta a unei cruci înscrise într-un cerc. La dreapta, Hristos, în picioare sub un baldachin, dinaintea unui altar pe care este

aşezată patena, împarte pâinea la două grupuri compacte de câte trei apostoli, spunând: „Luaţi, mâncaţi, acesta este trupul Meu”. La stânga dă vinul altor două grupuri de câte trei apostoli, cărora le spune: „Beţi dintru acesta toţi. Căci acesta este sângele Meu”. Grija faţă de claritate este mai puternică decât realismul în redarea spaţiului: baldachinul este aşezat nu deasupra altarului, ci în spatele lui şi constituie un fundal de arhitectură care subliniază caracterul sacramental al instituirii Euharistiei. În restul bisericii se desfăşura ciclul marilor sărbători, cuprinzând şi Adormirea Fecioarei. Pronaosului i-a fost destinată ampla compoziţie a Judecăţii de Apoi, şi ea este cea mai veche reprezentare completă a acestui subiect pe care o posedăm în marea pictură.

Aceste picturi se caracterizează prin vigoarea modeleului, în care fermitatea unui desen larg îşi împleteşte resursele cu acelea ale unui colorit nesofisticat, care juxtapune mari pete de lumină umbrelor roşii şi verzi. Unul dintre procedeele favorite constă în a aşeza umbrele roşii pe o latură a figurii şi umbrele verzi pe cealaltă. Culorile sunt dense, grele şi, cel mai adesea, reci, cu o predominanţă a tonurilor albastre-închis, verzi, violete şi cenuşii. Personajele au o expresie de mare severitate. Cutele veşmintelor lor sunt adesea frânte în unghiuri.

Comparaţia cu mozaicurile de lângă uşa sud a pronaosului la Sfânta Sofia şi la Hosios Lukas din Focida arată că, răspunzând în acelaşi timp unei concepţii asemănătoare a desenului, tehnica frescei îngăduie mai multă supleţe.

Cel mai important şi cel mai original ansamblu de fresce pe care îl găsim în această epocă în Macedonia este acela care a fost executat prin anii 1040 – 1045 în catedrala Sfânta Sofia de la Ohrid, după ce oraşul a fost recucerit de la bulgari de către Vasile al II-lea, în 1016, şi transformat în reşedinţa unei arhiepiscopii

Sfânta Sofia de la Ohrid

autocefale, care depindea direct de împărat. Al doilea titular al scaunului, arhiepiscopul grec Leon (1037 – 1056), fost cartofilax al Sfintei Sofia de la Constantinopol (cum s-ar spune vicar general al Patriarhiei), a hotărât pictarea acestui decor. Şi, de fapt, unul dintre elementele cele mai izbitoare ale ansamblului de picturi este numărul de patriarhi ai Constantinopolului care au fost reprezentaţi în altar: treisprezece în total, dintre care ultimul ca dată este Eustatie (1019 – 1025). Acestora li se adaugă trei patriarhi ai Antiochiei şi alţi trei ai Ierusalimului, precum şi, în diaconicon, şase papi (de la sfântul Clement la sfântul Grigore cel Mare), recunoscuţi ca sfinţi de biserica răsăriteană. Pentru a înţelege deplin intenţiile cărora le răspundea acest program iconografic este bine să ne amintim că Leon îi dăduse tot sprijinul patriarhului Mihail Cerularios în polemica purtată cu papa Leon al IX-lea şi că, într-o scrisoare trimisă în 1025 episcopului Ioan din Trani (în sudul Italiei), arăta că atitudinea sa se întemeia pe respectul faţă de hotărârile luate de sinoadele la care participaseră papii glorificaţi ca sfinţi de către Constantinopol, şi că nu nutrea

duşmănie împotriva papalităţii în general, ci doar împotriva papei din acea vreme, ale cărui poziţii îi păreau potrivnice acelora manifestate de predecesorii săi pe scaunul lui Petru. Astfel, decorul din absida bisericii cuprindea numeroase învăţăminte. El amintea că Bizanţul îşi restabilise autoritatea politică şi spirituală asupra regiunii Ohrid şi că arhiepiscopii autocefali ai oraşului erau pentru teritoriul recucerit, fără să aibă titlul, de fapt patriarhi, moştenitori ai celor de la Constantinopol şi nu ai acelor patriarhi bulgari care ocupaseră jilţul local începând cu domnia ţarului Samuil (976 – 1014). Dar el mai făcea cunoscut şi că Leon era deţinătorul adevăratei doctrine statornicite de cele şapte sinoade ecumenice. În conca absidei, Maica Domnului, ţinând Pruncul înconjurat de un nimb, era aşezată pe un tron bogat, cu spătarul în formă de liră. Chiar dedesubtul ei se desfăşura, pe peretele absidei, împărtăşania apostolilor. În această scenă se manifestă un gust al mişcării, al expresiei sentimentelor şi chiar al intensităţii dramatice, cu totul deosebit de ceea ce am întâlnit în biserica Fecioarei Găldărarilor de la Salonic. Întinderea mai mare a suprafeţei ce trebuia acoperită cerea o mai amplă dezvoltare a subiectului. Apostolii nu mai sunt grupaţi, ci separaţi. Mâinile lor întinse şi acoperite cu un văl în semn de respect, expresia patetică şi concentrată a chipurilor lor, învolburarea cutelor veşmintelor la unii dintre ei, aplecarea pronunţată a bustului la Petru şi la Pavel, amândoi aproape de altar, traduc tulburarea sufletului lor în faţa instituirii

Euharistiei. Şi ai impresia că vezi ilustrarea cuvintelor rostite de diacon înaintea împărtăşaniei credincioşilor: «Cu frica lui Dumnezeu, cu credinţă şi cu dragoste să vă apropiaţi”. În acelaşi timp, gesturile braţelor întinse unesc figurile unele de altele cu un ritm de o eleganţă subtilă şi plină de nerv.

O aceeaşi nevoie de expresie însufleţeşte în chip încă şi mai limpede înălţarea, pe bolta din faţa absidei. Fecioara nu mai este reprezentată din faţă, ci din profil, într-o atitudine care îi arată emoţia, între îngeri şi apostoli a căror uimire se traduce printr-o gesticulaţie vehementă, aproape barocă, şi prin draparea zbuciumată a veşmintelor cu falduri redate în linii curbe. Pretutindeni în aceste fresce din al doilea pătrar sau de la mijlocul secolului al XI-lea (întrucât mai există şi altele la Sfânta Sofia, care datează din secolele al XII-lea, al XIII-lea şi al XIV-lea). nu se întâlnesc decât chipuri aspre, dramatice, neliniştite chiar, ale căror contururi şi trăsături sunt accentuate prin linii groase.

Mulţi istorici discută, fără să aibă poate elementele necesare pentru o soluţie, asupra problemei de a determina care este în Sfânta Sofia de la Ohrid partea aporturilor constantinopolitane, tesaloniciene sau slave. Înrudirea dintre Fecioara din absidă şi aceea din Sfânta Sofia de la Salonic, severitatea fizionomiilor, robusteţea puţin aspră a figurilor, gustul expresivităţii şi al mişcării, predominarea culorilor întunecate, latura uşor frustă a acestei arte i-au făcut pe mulţi savanţi să creadă că pictorii ar fi venit de la Salonic. Alţi

erudiţi văd în aceste trăsături aportul populaţiilor slave care, răspândite în Macedonia, ar fi influenţat de asemenea arta Salonicului. Într-adevăr, chiar dacă pe planul „ideologic" arhiepiscopia de la Ohrid întreţinea cele mai strânse legături cu Constantinopolul, ea poate să fi recrutat pictori de la faţa locului sau din principalul oraş al Macedoniei. Posedăm însă informaţii neîndestulătoare asupra aspectului picturii în frescă din atelierele constantinopolitane pentru a fi îndreptăţiţi să respingem cu desăvârşire intervenţia unuia dintre acestea: anumiţi savanţi au scos în evidenţă afinităţile cu miniaturile menologului lui Vasile al II-lea. Probabil că nici nu s-a subliniat totdeauna îndeajuns gradul de rudenie care, ţinând seama de diferenţele rezultând din tehnică, leagă frescele Sfintei Sofia de la Ohrid cu mozaicurile aflate în biserica Nea Moni din Chios, care sunt aproape contemporane cu ele. Din suma elementelor comune vom reţine „arhaismul" care asigură supravieţuirea unei asprimi energice în figuri, contururile negre şi apăsate, preferinţa pentru mişcările expresive, simţul dramei. De altfel aceste similitudini trebuie socotite mai puţin ca dovezi ale unei aceleiaşi origini a artiştilor, şi mai mult ca semne ale epocii. De o parte şi de alta ne aflăm dinaintea manifestărilor artei complexe care s-a constituit la începutul perioadei de preponderenţă a nobilimii civile. Iar atelierele de la Salonic, departe de a fi despărţite de cele de la Constantinopol prin bariere estetice de netrecut, făceau de la acestea împrumuturi şi fără îndoială

trimiteau uneori şi pictori care doreau să-şi facă o carieră în Capitală. Să nu ne punem deci prea multe întrebări asupra originilor etnice sau geografice ale meşterilor care au împodobit Sfânta Sofia de la Ohrid şi să apreciem mai degrabă vigoarea artei lor, forţa lor de expresie, simţul mişcării de care dau dovadă, înţelegerea lor faţă de compoziţie, capacitatea lor de emoţie, monumentalitatea stilului lor.

Nere zi

Slăbirea constrângerilor societăţii bizantine sub urmaşii Macedonenilor, neliniştea iscată de vremea de restrişte în care războaiele şi tulburările politice au îngreunat viaţa populaţiilor nevoiaşe, proliferarea ereziilor şi reînvierea zelului religios care au urmat în ciuda politicii autoritare a Comnenilor, au fost tot atâţia factori care au favorizat propăşirea unei arte mai umanizate şi în care expresia sentimentului dramatic a devenit mai directă, rămânând în acelaşi timp cel mai adesea cuprinsă – în şcoala de la Constantinopol – între limitele impuse de o disciplină exigentă. Frumuseţea a devenit mai puţin trufaşă şi moi puţin austeră, pentru a fi mai aproape de oameni şi mai accesibilă. Nu ne putem abţine să apropiem această artă de aceea care a înflorit la Atena în timpul războiului peloponeziac pentru a răspunde aspiraţiilor unei societăţi aflate şi ea pradă suferinţei.

Picturile executate în biserica Sfântul Pantelimon, construită în 1164 la Nerezi de prinţul Alexe Comnen, pot fi socotite capodopera majoră a acestui curent nou. Personalitatea ctitorului –

nepot al lui Alexe I şi văr al împăratului domnitor, Manuel I Comnen – şi înalta calitate a decorului, de o măreţie cu adevărat imperială, ne îndreptăţesc să credem că meşterul atelierului şi colaboratorii săi ar fi venit din capitală. Erau pictori deprinşi cu toate subtilităţile meseriei şi, după toate aparenţele, foarte la curent cu experienţele artistice ale trecutului şi ale timpului lor. Ei au ştiut să aducă inovaţiile cele mai personale vastului repertoriu de modele iconografice, ai căror depozitari erau. Aveau o uimitoare sensibilitate faţă de forţa de sugestie emotivă pe care o deţine linia abstractă şi simplă. Compoziţiile lor sobre, bine echilibrate şi cu o punere în pagină foarte sigură au un patetism cu atât mai surprinzător cu cât este lăuntric. În acelaşi timp, dorinţa de eleganţă, care se ascute în epocile de tensiune dureroasă, determină alungirea siluetelor şi grafismul frământat în redarea cutelor drapărilor. Compoziţia Coborârii de pe Cruce este una dintre cele mai reprezentative pentru această estetică (*il. 115*). Din atitudinile personajelor, demne în durerea care le copleşeşte, din chipurile lor nobile care lasă să se bănuiască o emoţie ce nu le desfigurează, se desprinde un sentiment de doliu profund. Intensitatea expresiei vine şi de la punerea în pagină concentrată, care face să culmineze compoziţia cu capul lui Iosif din Arimateea şi în care personajele sunt atât de strâns legate încât nu s-ar putea scoate niciunul fără a rupe echilibrul ansamblului. Calitatea emoţiei sobre şi interiorizate ne aminteşte de

relieful lui Orfeu şi Euridice sau de numeroase lecite atice cu fond alb.

Durerea este însă sfâşietoare în *Threnos*, scena bocetului, în care Maria şi Ioan jelesc trupul lui Iisus care va fi aşezat în Mormântul săpat în stâncă (*il. 116*). Cu picioarele într-o poziţie care în realitate este imposibilă, Maica Domnului primeşte în poala de unde se născuse, cadavrul fiului ei întins pe un linţoliu. Pentru ultima dată îl sărută pe obraz. Ioan, cu bustul adânc plecat, ţine mina Mântuitorului, pe când Iosif şi Nicodim îi cuprind picioarele. În spatele lor, una dintre Mironosiţe participă la scenă. Figurile Mariei şi lui Ioan sunt crispate de durere. La stânga şi la dreapta, coamele munţilor, unde deasupra capului lui Hristos se cască grota Mormântului, se înalţă domol, încadrând grupurile de personaje şi accentuând impresia de orizontalitate, generatoare de melancolie şi de tristeţe, aşa cum o va înţelege mai târziu şi Seurat. Nevoia de a compensa printr-o notă de graţie ceea ce ar fi putut să fie de neîndurat în expresia acestei dureri face să se desfăşoare în partea de sus a panoului arabescul elegant al unui cerc de îngeri. Culorile limpezi şi uşoare salvează scena de orice îngreuna re şi ţin de o artă rafinată.

Linearismul pronunţat al cutelor veşmintelor se regăseşte cu o notă încă şi mai accentuată în părul şi în trăsăturile chipurilor mai multor sfinţi sau personaje din Vechiul Testament. Aici luminile sunt aşezate cu nerv în lungi linii albe şi sinuoase, cu o vivacitate care denotă o mare siguranţă în meşteşug.

Kurbinovo

Tendinţele artistice de la sfârşitul epocii Comnenilor, a căror realizare desăvârşită ni s-a păstrat la Nerezi, s-au exacerbat cu timpul, ajungând la manierism şi chiar la vehemenţă. Frescele din biserica Sfântul Gheorghe de la Kurbinovo, pe lacul Prespa, datate de o inscripţie în 1191, ne înfăţişează figuri lungi şi subţiri peste măsură, cu mişcări a căror vioiciune atinge bruscheţea, cu drapări clocotitoare şi frământate care îşi iau zborul în lungi arabescuri pentru a mobila golurile fondului. Această alungire a proporţiilor şi acest freamăt al cutelor ne evocă, sub forme mai aspre, arta extrem de rafinată a unui Callimah. Manierismul pe care îl dovedesc cu oarecare exces aceste fresce a inspirat de asemenea mozaicurile de la Monreale şi cele din San Marco de la Veneţia, care se situează în preajma anului 1200. Chipurile, la care regăsim adesea în plete şi în bărbi linearitatea de la Nerezi, au o expresie mai severă şi putem vedea aici un indiciu despre originea provincială, fără îndoială macedoneană, a pictorilor atelierelui (de la Kurbinovo).

Kastor ia înrudirea este atât de mare între frescele de la Kurbinovo şi acelea din biserica Sfinţilor Anarghiri de la Kastoria incit am putea crede că şi unele şi celelalte sunt datorate aceloraşi artişti sau, în orice caz, aceluiaşi curent. Punerea în Mormânt (il. *117*), inspirată după aceea de la Nerezi, este mai puţin savant echilibrată. În loc să scandeze compoziţia, stâncile devin simple motive de umplutură. Intensitatea

emoţiei se traduce prin extrema vioiciune a mişcărilor.

Exagerările acestui manierism expresionist au provocat probabil plictis şi saturaţie, şi au iscat cu puţin înaintea anului 1200 nevoia unei întoarceri la un stil mai simplu şi mai monumental. Unei variante populare a acestei reacţii îi aparţin frescele, zugrăvite pe la 1200, din Panaghia Mavriotissa, în apropiere de Kastoria. Dar înclinarea spre patetism rămâne un fapt dobândit. În Răstignire, Maria îşi pierde cunoştinţa, capul şi bustul îi cad înainte, şi una dintre femei trebuie să o sprijine. Sfântul Ioan, cu capul plecat, se lasă făţiş pradă mâhnirii. Trupul lui Hristos este contorsionat de agonie. Cel care întinde trestia cu buretele îmbibat cu oţet şi ostaşul care îl împunge cu suliţa, devenit mai curând un purtător de sabie, sunt nişte stârpituri hidoase.

În afară de Kastoria şi de Kurbinovo, stilul linear care a fost practicat la sfârşitul secolului al XI-lea a dat opere de o eleganţă mai rafinată în frescele care au fost executate în 1197 – 1198 pentru trapeza mănăstirii Vatopedi, de la Muntele Athos, graţie dărniciei marelui jupân sârb Ştefan Nemania şi a fiului său sfântul Sava (arhiepiscopul), sub domnia lui Alexe al III-lea Anghel (1195 – 1203). Fragmentul care se păstrează astăzi în biblioteca mănăstirii arată ce distincţie putea atinge acest stil sub penelul unui artist care ştia să-şi stăpânească spontaneitatea (Millet, *Athos*, planşa 98, 1).

Cipru

Vatopedi

Datorită cercetărilor întreprinse în ultimii ani, cunoaştem mai bine operele picturii bizantine păstrate în insula Cipru, care a fost recucerită de la arabi în 965 de Nichifor Focas.

Cele mai vechi fresce, care în prezent sunt atestate pentru perioada de care ne ocupăm aici, se află în biserica Sfântul Nicolae, din apropiere de Kakopetria, datate în prima jumătate a secolului al XI-lea (Megavv şi Stylianou, *Chypre*, planşele V – VII). Prin coloritul lor încă sever dar nuanţat, prin factura lor viguroasă şi prin căutarea expresiei psihologice ele amintesc, într-adevăr, de Sfânta Sofia de la Ohrid.

În veacul al XII) ea Ciprul, devenind o bază de operaţii a bizantinilor împotriva selgiucizilor din Anatolia, capătă un nou avânt, datorită interesului arătat de împăraţi. Numeroase mănăstiri au fost întemeiate în această epocă. Şi putem bănui că unii pictori au venit cu această ocazie de la Constantinopol pentru a decora bisericile de curând construite.

Frescele executate în biserica Panaghia Phorbiotissa, la Asinu, în 1105 – 1106, graţie generozităţii magistrului Nichifor, prezintă marele interes de a fi singurele opere ale picturii bizantine de la începutul secolului al XII-lea datate cu certitudine (Megaw şi Stylianou, op. cit., planşele VIII – XI). Ele dezvăluie gustul pentru zvelteţea siluetelor, vioiciunea mişcărilor şi o armonioasă eleganţă a formelor, care le înrudesc cu mozaicurile din Sfântul Dumitru (sau Sfântul Mihail) de la Kiev.

Picturile din biserica Sfinţii Apostoli de la

Perachorio se apropie de mozaicurile mai recente din Capela Palatină de la Palermo şi de acelea de la Monreale prin vehemenţa atitudinilor şi prin drapările bogate ale căror cute adânci se rotunjesc pe coapse şi desenează, la poalele tunicilor, tivuri agitate care amintesc de Menadele atribuite lui Callimah şi de Victoriile de pe parapetul templului închinat Atenei-Nike. Aceste picturi de la Perachorio au fost datate între anii 1160 şi 1180 (*Dumbarton Oaks Papers*, vol. 16, 1962, pag. 277 – 348).

Pictorul Teodor Apseudes (= cel Veridic) care, în 1183, a iscălit frescele comandate de sfântul pustnic Neofit pentru chilia sa rupestră din apropiere de Paphos, a fost, la fel ca şi colaboratorii săi, câştigat de înclinarea epocii Comnenilor către o artă în care un simţământ de adâncă umanitate lua locul voinţei de hieratism (Megaw şi Stylianou, *Chypre*, planşele XII – XIII). Alte picturi executate în anul 1196 pe pereţii paraclisului aceleiaşi mănăstiri au un stil mai auster, care se poate datora deopotrivă voinţei de a manifesta o reacţie împotriva manierismului, pe care am întâlnit-o la Panaghia Mavriotissa din apropiere de Kastoria, cât şi acţiunii unui curent de artă monastică şi populară analog aceluia existent în Grecia.

Între timp fuseseră pictate, în 1192, frescele din biserica Panaghia Arakiotissa, din apropiere de Lagudera, pe când Ciprul, cucerit cu un an mai înainte de Richard Inimă de Leu, fusese cedat Lusignanilor. Maniera acestor fresce este apropiată de aceea de la Kurbinovo şi din Sfinţii

Anarghiri de la Kastoria, şi se leagă de vastul curent care este atestat din Rusia (Staraia Ladoga) până în Sicilia (Monreale). Personajele sunt extrem de alungite şi drapările străbătute de cute sinuoase. Nu mai regăsim totuşi aceeaşi vigoare a accentelor, nici aceeaşi impetuozitate ca şi în Macedonia. S-ar zice că pictorul din Araku a rămas mai aproape de o anumită fineţe constantinopolitană şi, într-adevăr, se poate crede că el a venit din capitala Imperiului.

Artă populară Tot în Grecia mai există *în Grecia* o serie întreagă de fresce care aparţin unei arte populare şi care par, ca stil şi tehnică, un fel de simplificarea a unor prototipuri mai savante, cunoscute fără îndoială prin mijlocirea caietelor de modele. Mărturii de acest fel avem în biserica rupestră Sfânta Sofia, pe ţărmul de nord al insulei Cythera (de la sfârşitul secolului al XI-lea sau începutul celui de-al XII-lea), în biserica numită Piskopi (deformare populară a cu vânt ului Episkopi, episcopie), din insula Thira (Santorin) (pe la 1100), şi în capela unei sihăstrii de la Yurvara din Cynuriu (în Pelopones). Aceste fresce constituie echivalentul în Grecia al artei populare şi monastice din Cappadocia şi din Apulia. Coloritul pielii şi mai ales cel al veşmintelor sunt prea puţin nuanţate. S-au folosit din abundenţă liniile negre, nu numai pentru contururi, ci şi pentru detaliile interioare ale chipurilor şi ale mâinilor, precum şi pentru cutele drapărilor.

RĂSPÂNDIREA PICTURII BIZANTINE

Pictura, şi mai ales pictura în mozaic, a fost unul dintre elementele prin care Bizanţul şi-a

exercitat fascinaţia asupra lumii înconjurătoare.

Atunci când, în anul 961, califul omeiad de la Córdoba, el-Hakam al II-lea, a poruncit să se mărească moscheea din acest oraş, el a obţinut de la Roman al II-lea trimiterea unor artişti constantinopolitani care au decorat cupolele, precum şi ancadramentul mihrabului şi al uşilor care îl flanchează, cu mozaicuri pe fond de aur purtând vrejuri, flori şi copaci.

1. RUSIA

Convertirea la creştinismul bizantin a adus după sine adoptarea sistemului său de pictură religioasă. Când Vladimir a ridicat biserica Dijmei la Kiev, între anii 989 şi 996, el a pus să fie împodobită, după mărturia analelor, de către artişti „veniţi de pe pământul grec”. Din mozaicurile şi frescele datorate acestor pictori nu au mai rămas decât rare fragmente de un stil sever, în maniera aceluia care era la modă sub domnia lui Vasile al II-lea.

Aproape o jumătate de veac mai târziu, la roşia va chemat şi el artişti bizantini, veniţi probabil de la Constantinopol, pentru a decora la începutul anului 1040 marea biserică Sfânta Sofia de la Kiev, la a cărei zidire pornise în 1037. Aceşti meşteri s-au înconjurat fără doar şi poate de colaboratori localnici. Săpăturile au revelat că se fabricau cuburile de mozaic la faţa locului. Din raţiuni de ordin pecuniar folosirea mozaicului a fost limitată la părţile principale: cupola centrală şi altarul, restul fiind decorat cu fresce.

Mozaicurile ne aduc asupra situaţiei picturii bizantine de la începutul dominaţiei nobilimii

Sfânta Sofia de la Kiev civile o mărturie care concordă cu aceea oferită de Sfânta Sofia de la Ohrid şi de Nea Moni din Chios care, şi ele, datează de prin anii 1040. Ele au păstrat din arta din jurul anului o mie severitatea clasică, uneori cam aspră, figurile greoaie, rigoarea geometrică a desenului executat în mari linii drepte, drapările cu falduri frânte. Dar aici se relevă, ca şi în Nea Moni, o abundentă folosire a petelor mari de lumină şi coloritul nu este mai puţin bogat, deoarece au putut fi numărate în jur de o sută treizeci de nuanţe. Lucrările de curăţire întreprinsă începând din anul 1952 de atelierul de restaurări al Academiei de arhitectură din RSS Ucraina şi care au înlăturat neinspiratele rezugrăviri în ulei din secolul al XVIII-lea, au redat acestor mozaicuri întreaga lor splendoare originară.

În cupola centrală apare Pantocratorul înconjurat de patru arhangheli şi, într-o a doua zonă, cei doisprezece apostoli. În conca absidei se înalţă Maica Domnului în atitudine de orantă (il. *118*). Ea poartă o batistă albă prinsă la cingătoare, după o iconografie specifică pentru Constantinopol. Chiar dedesubt, Hristos, reprezentat de două ori, de fiecare parte a prestolului (masa altarului) şi secondat de un înger, dă împărtăşania (cu pâine şi vin) la două grupuri de câte şase apostoli (*il. 119*), cărora vioiciunea gesturilor şi atitudinilor, în repetarea lor identică, le conferă ritmul unui şir de dansatori. La capetele scenei, Aaron şi Melhisedec îl prefigurează pe Hristos în calitate de preot. Mai

jos, de o parte şi de alta a celor trei ferestre, s-au înfăţişat frontal, în două grupuri, marii dascăli şi ierarhi ai bisericii răsăritene, cărora li se alătură papa Clement al Romei, primul care – după legendă – a creştinat Crimeea, şi arhidiaconii martiri, Ştefan şi Laurenţiu. Nu mai puţină intensitate spirituală există şi în portretele unor martiri, în bust, pe arcurile ce susţin cupola.

Ciclul hristologic, care probabil cuprindea şaisprezece scene, a fost pictat în frescă. Din el nu a mai rămas decât o parte. Tot în frescă s-a executat şi decorul tribunelor, colateralelor şi pereţilor în spirală ai scărilor din turnul de vest. Suntem ispitiţi să recunoaştem maniera pictorilor ruşi în anumite figuri de sfinţi, la care tensiunea spirituală a chipurilor face loc unei expresii mai blânde.

În tribună, unde cneazul şi familia sa primeau împărtăşania după modul cum se proceda cu *basileul* în Sfânta Sofia de la Constantinopol, s-au pictat scenele din Vechiul şi Noul Testament, care simbolizau Euharistia: Ospitalitatea lui Avraam, Isaac adus spre jertfă, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Nunta din Cana, înmulţirea pâinilor şi peştilor şi Cina cea de taină.

Pe peretele de vest al navei centrale şi pe cei adiacenţi de nord şi de sud, Iaroslav şi soţia sa, Irina, urmaţi de fiii şi fiicele lor, aduceau în dar noua biserică lui Hristos tronând. Întreg decorul peretelui de vest, cu grupul central, a dispărut. Dar cunoaştem ansamblul printr-un desen, de altfel în parte eronat, executat în 1651 de Abraham van Westervelt, şi lucrările recente de

curăţire au scos la iveală ceea ce a mai rămas din frescele de pe pereţii nord şi sud.

Pe zidurile turnului cu scări dinspre apus cneazul poruncise să fie înfăţişate subiecte care aminteau că modul său de viaţă era aidoma cu acele al basileului de la Constantinopol. Împăratul era figurat asistând cu soţia la spectacolele din hipodrom. Vizitii purtând culorile partidelor de la Constantinopol aşteptau să li se deschidă barierele pentru a porni în cursă. Mai departe se desfăşurau numerele de atracţie ale muzicanţilor, dansatorilor şi măscăricilor, sau luptele. Scene de vânătoare completau acest ansamblu direct inspirat din pictura profană de la Constantinopol.

După mărturia conţinută în «Cuvânt despre zidirea marii biserici din Pecerskaia», au venit de la Constantinopol, şi mai precis din cartierul Blacherne, arhitecţi şi pictori, aducând

Biserica Adormirii din Lavra Pecerskaia de la Kiev

„Cuvântul” mai face cunoscut că, odată terminată sarcina lor la biserica Adormirii, meşterii greci, care fuseseră urmaţi şi de alţi compatrioţi, s-au făcut călugări. Poate lor li se datorează mozaicurile din biserica zidită de cneazul Sviatopolk întru cinstirea sfântului Mihail.

aur şi moaşte. Ei au construit şi au decorat cu mozaicuri şi fresce, în anul 1080, biserica Adormirii din vestita mănăstire a Peşterii, de la Kiev, după sistemul iconografic în vigoare la Bizanţ. Din nefericire aceste opere au dispărut în cursul incendiilor din 1240, din 1484 şi din 1718, precum şi cu ocazia reconstrucţiei în stil baroc

dintre anii 1720 şi 1730. Dar în secolul al XVII-lea mai rămăsese încă destul pentru ca Paul de Alep, arhidiaconul patriarhului Macarie al Antiohiei, să facă o descriere entuziastă.

Sfântul Mihail de la Kiev

Cu prilejul dărâmării edificiului în anul 1930, panourile care mai rămăseseră în picioare au fost transportate la Sfânta Sofia de la Kiev şi la Galeria Tretiakov de la Moscova. Aceste mozaicuri aparţin artei constantinopolitane din jurul anului 1100 (il. *120*). O comparaţie cu cele din Sfânta Sofia de la Kiev, de exemplu, în ceea ce priveşte scena împărtăşaniei apostolilor, arată prefaceri analoge acelora pe care le-am observat înăuntrul graniţelor Imperiului. Efectelor de măreţie severă li se substituie căutarea eleganţei şi vioiciunii, vădită în alungirea proporţiilor, libertatea şi diversitatea mişcărilor, îndulcirea şi individualizarea fizionomiilor, minuţioasa caligrafie a faldurilor. Factura picturală extrem de rafinată juxtapune mici pete de culoare, respectând totodată armonia ansamblului.

Aceste mozaicuri sunt ultimele care se întâlnesc în Rusia. În secolul al XII-lea, discordiile dintre cneji şi incursiunile hoardelor polovţiene în Ucraina au adus după ele sărăcirea cnezatului din Kiev, ale cărui comunicaţii cu sudul au fost adeseori tăiate. Din aceasta a rezultat o slăbire a relaţiilor cu Bizanţul.

În pictură, ca şi în arhitectură, Novgorodul a fost un centru de artă originală, care a ştiut să dea modelelor venite mai mult sau mai puţin direct din Imperiul bizantin o notă proprie. În secolul al XI-

lea, ciudatul portret al sfintei Elena, aflat în capela martirilor din Sfânta Sofia, impune comparaţia cu figura împărătesei Zoe din Sfânta Sofia de la Constantinopol prin cele două mari pete trandafirii de pe pomeţi, coroana şi veşmintele bătute în pietre preţioase şi portul capului însuşi, care par împrumutate de la vreun model constantinopolitan. Factura este însă foarte personală: figura este mai degrabă desenată decât pictată. Mai mult încă decât la exteriorul edificiilor, pictorii de la Novgorod au dat întâietate liniei faţă de volum.

Acum, în regiunile Novgorod şi Vladimir-Suzdal se va desfăşura activitatea artistică cea mai intensă.

Novgorod

Gustul pentru expresia grafică avea să împingă la paroxism tendinţele spre linearism care au însufleţit arta bizantină din a doua jumătate a secolului al XII-lea şi ale cărei exemple le-am întâlnit din Macedonia şi până în insula Cipru. Alungirea figurilor, caligrafia frământată a cutelor drapăriilor şi a trăsăturilor feţei dau un aspect straniu personajelor din frescele care decorează biserica Sfântul Gheorghe, ridicată la Staraia Ladoga puţin după 1164 (*il. 122*). Este uluitor să vezi cum, prin sinceritatea sentimentului şi stăpânirea meşteşugului, desenul vehement în muchii ascuţite, unde albul capătă un loc foarte însemnat, scapă de primejdiile uscăciunii şi academismului pentru a dărui figurilor o intensitate de viaţă cu totul deosebită.

O versiune potolită şi mai specific bizantină a

stilului linear se află în frescele catedralei Sfântul Dumitru de la Vladimir, executate în 1194 de un pictor constantinopolitan, cu

Sfântul Dumitru de la Vladimir ajutorul unor ucenici ruşi, sub domnia cneazului Vsevolod Bolşoe Gniezdo („Cuib-mare”), care îşi petrecuse tinereţea la Constantinopol, unde i se reaprinsese acel gust pentru lucrurile Bizanţului de care dăduseră dovadă strămoşii săi. Atunci a avut loc o recrudescenţă a influenţelor bizantine în Vladimir. Fiul lui Vsevolod, Constantin, vorbea limba greacă şi fratele său Mihail a întemeiat, ca anexă a şcolii unde învăţau călugări ruşi şi greci, o bibliotecă ce cuprindea peste o mie de manuscrise greceşti.

Dintre frescele din Sfântul Dumitru, care au fost restaurate şi curăţate în 1918, cele mai însemnate sunt acelea care înfăţişează Judecata de Apoi, subiect care pare să fi fost mai frecvent în Rusia şi în Italia decât în teritoriile propriu-zis bizantine (*il. 121*). Cei doisprezece apostoli şi îngerii care se înalţă în spatele lor pe jumătatea dreaptă a laturii de sud a bolţii mari sunt opera unui meşter bizantin. În aceste figuri se poate vedea cum continuă, la sfârşitul secolului al XII-lea, procesul de umanizare al artei de la Constantinopol. Grija faţă de măreţia monumentală, care îi menţine pe apostoli într-o atitudine frontală şi repetă în chip identic jilţurile în care sunt aşezaţi, se îmbină cu căutarea diversităţii şi a eleganţei în gesturi. S-ar zice că este o adunare de cărturari, care discută cu senină convingere. Capetele individualizate sunt tot atâtea portrete de o spiritualitate nobilă şi

calmă, fără nicio urmă din ascetismul sever şi intransigent întâlnit în alte locuri. Factura este una dintre cele mai picturale din arta bizantină. Penelul desenează şi modelează în culoare cu o mare măiestrie. Tonurile de alb sunt folosite cu multă siguranţă în pete mai mult sau mai puţin întinse, pentru a reda luminile pe veşminte, chipuri şi păr. Doar în tratarea cutelor se mai exprimă încă gustul pentru linie, care a fost caracteristic epocii. V. Lazarev atribuie colaboratorilor ruşi ai meşterului bizantin toţi îngerii de pe latura nord a bolţii mari (*il. 121*) şi aceia din jumătatea stângă a laturii sud. Modeleul în culoare este mai timid; procedeele redevin mai lineare. Pe carnaţia de culoare uniformă câteva linii albe indică luminile. Chipurile cărnoase şi masive pierd din tensiunea spirituală, câştigând în realism.

2. GEORGIA

Pictura bizantină s-a răspândit în răsărit până în Georgia. Importantul ansamblu de fresce de la Atent a fost datat de anumiţi savanţi la începutul secolului al X-lea (mai precis în 904 – 906) şi de alţii, după părerea mea mai aproape de adevăr, în timpul domniei regelui Giorgi al II-lea (1072 – 1089). Ele ar fi deci aproape contemporane cu mozaicurile de la Daphni. Fără a atinge totdeauna eleganţa rafinată a acestora din urmă, ele dovedesc totuşi o mare supleţe în execuţie şi o nobleţe a stilului care îndreptăţesc referinţa (*il. 123*). Ele nu mai păstrează nimic din rigiditatea şi severitatea care se mai întâlneau încă în anul 1040. Ciclul Copilăriei Fecioarei se desfăşoară în

conca de sud a bisericii, ceea ce nu trebuie să ne mire într-o ţară în care cultul Mariei a fost la mare cinste şi unde episoadele din viaţa ei au ocupat un loc destul de însemnat în literatură. Caracterul conservator al iconografiei se remarcă în menţinerea în însăşi conca absidei a Maicii Domnului în picioare, prezentând Pruncul şi flancată de arhanghelii Mihail şi Gavriil, după o formulă atestată în Cipru în secolul al VII-lea (*il. 24*). Mai semnalăm în acelaşi sens prezenţa unei cruci în cupolă, ceea ce i-a determinat pe pictori să transfere Pantocratorul în bolta altarului.

Acestui tip i-a rămas credincios şi mozaicarul care a decorat absida de la Ghelat (între anii 1125 şi 1130), ale cărei figuri, înrudite cu acelea de la Cefalù, au totuşi o anume frumuseţe sumbră care le este proprie.

3. ITALIA

În Italia pictura bizantină a pătruns prin mai multe căi diferite şi în valuri succesive.

În nord, veneţienii, care depindeau cel puţin teoretic de Imperiul bizantin, aveau privirile întoarse spre Constantinopol, ca model al tuturor frumuseţilor. Cronicile ne arată că dogele Domenico Selvo (1071 – 1084) a cerut mozaicari de la Constantinopol pentru a împodobi biserica San Marco, a cărei reconstrucţie începuse sub predecesorul său, Domenico Contarini.

Cele mai vechi mozaicuri din San Marco de la Veneţia

Mozaicurile de pe vremea lui Selvo au dispărut aproape toate în incendiul din anul 1106. S-au găsit, în 1955, două fragmente pe faţa de sud

a unui pilastru în partea din dreapta altarului. Ele ţin de o Răstignire sau o Coborâre de pe Cruce. Este una dintre operele picturii murale în care se exprimă cel mai limpede idealul de renaştere „clasicizantă” al acestei epoci. Libertatea execuţiei contrastează cu maniera mai apăsată a mozaicurilor posterioare din San Marco.

Abia puţin mai târziu, la începutul secolului al XII-lea, au fost introduse în absidă, sub imaginea lui Hristos, care avea să fie refăcută în 1506, cele patru figuri robuste ale sfinţilor Petru, Marcu, Hermagoras (ucenicul legendar al lui Marcu) şi Nicolae. Amploarea gesturilor şi vigoarea cu care umbrele fac perceptibil trupul denotă un simţ destul de puternic al volumului. Se atribuie tot acestei epoci Fecioara în picioare cu Pruncul şi sfinţii Petru, Pavel, Luca şi Ioan din arcadele care decorează hemiciclul de o parte şi de alta a uşii principale de intrare ce duce din pronaos în naos: nişele pe care aceste figuri le ocupă le-au impus proporţii alungite. Numele sfinţilor sunt date de inscripţii în limba greacă.

Sub impulsul dat de Veneţia, arta mozaicului, inspirată din modelele bizantine, a reînflorit pe ţărmurile Adriaticii dar, spre deosebire de ceea ce se petrecea în provinciile Imperiului şi în conformitate cu majoritatea

Catedrala de la Ravenna exemplelor paleocreştine pe care le oferea Ravenna, ea s-a limitat la abside.

În 1112 s-a refăcut decorul absidei din catedrala de la Ravenna ridicată la începutul secolului al V-lea de Ursus. Aceste mozaicuri au

dispărut aproape în întregime în 1734, când edificiul căruia îi aparţineau a fost dărâmat pentru a se face loc unei biserici noi în gustul timpului. Cunoaştem ansamblul compoziţiei dintr-un desen al arhitectului Gian Francesco Buonamici, căruia i se încredinţaseră lucrările. Pe bolta superioară era figurată înălţarea. În concă fusese înfăţişată învierea. Restul era consacrat preamăririi bisericii de la Ravenna în persoana sfântului Apolinarie şi a urmaşilor să-i Câteva fragmente – Fecioara orantă şi cinci capete de sfinţi – au mai rămas şi sunt păstrate în muzeul arhiepiscopal. Fecioara prezintă un amănunt propriu iconografiei constantinopolitane: batista prinsă la cingătoare, pe care am întâlnit-o şi la Kiev. Redarea tivului mantiei printr-o linie de cuburi de aur corespunde progreselor stilului linear. Capetele sfinţilor au o distincţie şi un aer de tristeţe visătoare, care îi apropie de acelea de la Daphni.

Tot la începutul secolului al XII-lea, dacă nu poate chiar la sfârşitul celui de-al XI-lea, s-a executat în absida catedralei de la Torcello friza celor doisprezece apostoli, deasupra căreia se înălţa un Hristos tronând, după iconografia ce tindea să persiste în bazilicile unde nu exista o cupolă în care să se zugrăvească imaginea Mântuitorului sau a Pantocratorului (il. *124*). Acest Hristos a fost înlocuit pe la 1190 cu vestita Fecioară. Figura Maicii Domnului, zveltă, imaterială, fără greutate şi fără volum, dar şi fără moliciune, este pe de-a întregul învăluită în lumina aurie, iradiată de fondul în acelaşi ton, a cărui puritate nu este alterată de nicio indicaţie

pitorească. Draparea în cute subţiri şi strânse dezvăluie un grafism acut, care ne îndepărtează şi el de modelul viu.

Catedrala de la Torcello

Judecata de Apoi, executată în a doua jumătate a secolului al XII-lea, deasupra uşii de intrare pe peretele vest, a fost din nefericire foarte refăcută la mijlocul secolului al XIX-lea. Patru fragmente cu capetele unor îngeri sau ale unor drepţi au fost împărţite între muzeele din Torceilo, Luvru şi Gastello Sforzesco de la Milano. În partea de sus, sub Răstignire, chezăşie a operei de mântuire, învierea lui Hristos, şi ea o făgăduială a învierii morţilor, este figurată sub forma, bizantină, a Pogorârii la iad. Aceste două registre au făcut, în 1870, obiectul unor neizbutite restaurări, care le-au accentuat expresia dramatică şi caracterul de forţă, eliminând totodată subtilităţile foarte delicate ale modeleului: de unde şi impresia de duritate, de uscăciune, de stângăcie şi de sărăcie pe care o lasă astăzi cele două zone. Dedesubt, „Fiul Omului" apare, la sfârşitul veacurilor, în toată slava sa, între cei doisprezece apostoli, în spatele cărora străjuiesc oştile îngerilor. Lângă el Fecioara şi Ioan Botezătorul imploră iertarea păcătoşilor.

În friza următoare, Tronul, purtând Evanghelia şi Crucea, însemne ale lui Hristos-Rege, este pregătit în aşteptarea Judecătorului suprem, între doi heruvimi şi arhanghelii Mihail şi Gavriil care îl păzesc. La picioarele tronului, Adam şi Eva se prosternează în adorarea crucii,

instrument al izbăvirii lor. Arhanghelii sună din trâmbiţe pentru ca pământul şi marea să-i redea pe cei morţi. Mai jos, de o parte şi de alta a balanţei cu care arhanghelul Mihail cântăreşte sufletele şi pe care diavolii o iau cu asalt, se înalţă la dreapta Domnului grupurile celor aleşi, printre care predomină călugării şi preoţii, şi la stânga osândiţii la iad, alungaţi de heruvimi şi luaţi de valurile fluviului de foc, care porneşte de la Hristos figurat în glorie.

Jos de tot, la dreapta Domnului, este figurat Raiul, la poarta căruia Bunul Tâlhar este primit de sfântul Petru. Mai la stânga spectatorului, dincolo de Fecioara orantă, cei drepţi se odihnesc în sânul lui Avraam. De cealaltă parte a uşii, în Iad, păcătoşii sâni supuşi la diferite chinuri. Pe timpanul de deasupra uşii, Fecioara este înfăţişată din nou ca orantă, întrucât oamenii au mare nevoie de rugăminţile ei în sprijinul iertării păcatelor.

Un panou de o asemenea amploare este opera unei echipe şi dl. Demus deosebeşte aici mâna unui artist grec în cele două zone superioare, unde capetele sunt modelate cu un simţ pictural care aminteşte de acelea de la Ravenna şi de la Daphni, având totodată mai puţină vigoare şi tensiune spirituală. În schimb, desenul manierist al drapărilor apostolilor şi ale îngerilor ar putea fi opera unor artişti veneţieni, deoarece el se regăseşte în San Marco. Iconografia este în întregime bizantină, cu elementele caracteristice Răsăritului, care, dimpotrivă, lipsesc în Apusul latin: Etimasia şi

Fluviul de foc.

Favoarea de care se bucura pe atunci mozaicul în nordul Adriaticii ne este iarăşi atestată de Fecioara din absida bisericii San Donato de la Murano, la începutul secolului al XIII-lea, cu o execuţie mai stângace decât aceea de la Torcello (Weidle, *Les mosaïques vénitiennes*, pl. 31 – 32) şi de decorul absidelor din catedrala de la Trieste: la nord, în capela Sfântului Sacrament, Fecioara, ţinând Pruncul, tronează între arhanghelii Mihail şi Gavriil deasupra unei frize în care se aliniază apostolii (Weidlé, op. cit., pl. 12 – 17). La sud, Hristos striveşte aspida şi vasiliscul, între sfântul Just şi sfântul Servolo, după o veche temă iconografică practicată la Ravenna.

Italia meridională

Murano şi Trieste

În Italia meridională, pe care recucerirea bizantină o redase elenismului, călugării basilieni instalaţi în mare număr au decorat cu fresce, având adeseori un aspect destul de rustic, pereţii capelelor de sihaştri pe care le săpau în stâncile de tuf (*il. 125, 126*). După mărturia inscripţiilor, aceste picturi se înşiruie din al X-lea până în al XV-lea secol. Pe bolta absidei se află de obicei Hristos tronând, uneori Deisis, Fecioara cu Pruncul, sau împărtăşania apostolilor. Pereţii laterali sunt acoperiţi cu foarte numeroase figuri de sfinţi şi scene din Evanghelie. Înrudirea acestor fresce cu acelea din Cappadocia ţine mai cu seamă de faptul că, într-o parte ca şi în cealaltă, este vorba de adaptarea la pictura rupestră a unor modele

asemănătoare, de către păturile monastice de origine populară. Dar între unele şi celelalte există deosebiri care îngăduie să se presupună că analogiile lor nu se explică prin relaţii directe. În locul frizelor continui, foarte îndrăgite în Cappadocia până la mijlocul secolului al XI-lea, în Italia meridională apar compartimente izolate. Aici s-au omis scenele pur istorice din viaţa lui Iisus în favoarea episoadelor teofanice şi, în sfârşit, figurile sfinţilor au căpătat o mai mare însemnătate. Este o artă de o inspiraţie mai limitată şi mai puţin net bizantină decât aceea din Cappadocia. Până în cursul secolului al XI Mea coloritul a rămas destul de şters, devenind mai apoi viu şi luminos.

Unele forme mai rafinate ale picturii bizantine au pătruns în Italia prin intermediul mănăstirii benedictine de la Montecassino. Atunci când, în anii 1066 şi următorii, abatele Didier (care avea să ocupe scaunul pontifical sub numele de Victor al III-lea, între 1086 şi 1087) a întreprins reconstruirea mănăstirii, după mărturia textelor şi îndeosebi a cronicii abaţiei, redactată de călugărul Leon din Ostia, el a adus artişti de la Constantinopol pentru a împodobi cu mozaicuri absida, arcul triumfal şi atriumul bisericii principale şi pentru a executa pardoselile. Biserica, târnosită în anul 1071, şi decorul ei dispăruseră cu mult înainte de bombardamentele din 1944 şi 1945, în urma cutremurului de pământ din anul 1349 şi a lucrărilor de restaurare care s-au întins din

Montecassino şi Sanť Angelo in Formis

1360 până în secolul al XVIII-lea. Se ştie însă că era o bazilică mare, prevăzută cu un transept şi trei abside. Aşa cum s-a întâmplat adesea în bisericile fără cupolă, Hristos fusese înfăţişat în absida principală, în tovărăşia unor sfinţi, după tradiţia bisericilor paleocreştine de la Roma. Atriumul era decorat cu mozaicuri reprezentând scene din Vechiul şi Noul Testament, probabil după modelele pe care mozaicarii le aduseseră de la Constantinopol. Nava centrală, colateralele şi transeptul fuseseră pictate, poate de artişti italieni, cu fresce reprezentând episoade fără îndoială din Noul Testament şi din viaţa sfântului Benedict. Atât cât putem să ne dăm seama după indicaţiile destul de sumare din texte, se pare că programele iconografice prescrise s-ar fi inspirat din acelea care fuseseră realizate în San Pietro şi în San Paolo fuori le mura, de la Roma. După spusele lui Leon din Ostia, artiştii veniţi de la Constantinopol iniţiară novicii mănăstirii în prelucrarea aurului, argintului, bronzului, fierului, sticlei, fildeşului, lemnului şi pietrei. Această artă compozită de la Montecassino, în care se contopeau aporturile bizantine şi tradiţiile italiene, s-a răspândit în toată Italia meridională. Ea a ajuns de asemenea în Italia centrală şi septentrională prin mijlocirea mănăstirilor aparţinând acestui ordin.

Influenţele bizantine sunt foarte limpezi în decorul pictat al bazilicii Sanť Angelo în Formis, care a fost reconstruită de Didier începând din anul 1072. Situată la câţiva kilometri de Capua, biserica îşi datorează numele faptului că este

consacrată sfântului arhanghel Mihail şi că se află nu departe de ruinele unor apeducte (în latina vulgară *formae*). În absida principală, tema lui Hristos aşezat pe un tron încrustat cu nestemate şi făcând gestul grec al binecuvântării, deasupra unei frize cuprinzând arhanghelii Mihail, Gavriil şi Rafail, este împrumutată de la Bizanţ, împrejurările locale explică prezenţa, de o parte şi de alta a arhanghelilor, a sfântului Benedict şi a lui Didier, în calitate de ctitor, ţinând chivotul bisericii. Tot din lumea bizantină provin şi Fecioara bust cu Pruncul în braţe şi, dedesubt, cele şase figuri de sfinţi în picioare, separate prin arbori, din absida de sud. Scenele din Noul Testament care se desfăşoară în nava centrală şi cele din Vechiul Testament din colaterale, precum şi Judecata de Apoi pe peretele vest, sunt net imitate după modele bizantine. Stilul acestor picturi, în care s-a putut desluşi maniera acel puţin cinci meşteri de valoare inegală, datorează Bizanţului un rest de măreţie hieratică, gustul pentru o anumită somptuozitate, simţul armoniei şi al echilibrului în compoziţie, impasibilitatea figurii lui Hristos, regularitatea ritmului prin repetarea gesturilor şi atitudinilor. Dar el poartă şi pecetea unor inovaţii aduse de meşterii din partea locului, care îndrăgeau realismul şi mişcarea. Înclinaţi spre o anume formă de expresionism, aceşti pictori întăresc tonurile, accentuează contrastele între valorile luminoase şi valorile întunecate, aşază pe obraji pete uniforme de cinabru. Vigoarea cu care sunt desenate contururile figurilor, cutele veşmintelor sau

trăsăturile chipurilor are menirea să compenseze absenţa unui modeleu veritabil. Energica stilizare a desenului nu este totdeauna ferită de uscăciunea uşor stereotipă.

În schimb, este aproape sigur că artişti bizantini sau, cel puţin, unii meşteri formaţi în maniera atelierelor de la Constantinopol au pictat – probabil în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XII-lea – în pronaosul care fusese adăugat, figura până la brâu a arhanghelului Mihail, în costum imperial, şi a Fecioarei înveşmântate în împărătească bizantină, pe care o susţin doi îngeri zburători (îngerul din dreapta a fost în întregime refăcut în secolul al XVII-lea). Eleganţa semeaţă şi senină a figurilor, puritatea fizionomiilor, abundenţa decorativă a veşmintelor nu lasă nicio îndoială asupra originii constantinopolitane a acestui stil.

Mozaicuri în bisericile normande din Sicilia

Atunci când Sicilia normanzilor a fost ridicată la rangul de regat, suveranii din insulă au adus şi ei din Imperiul bizantin, cu care intenţionau să rivalizeze şi la stăpânirea căruia râvneau, mozaicari pentru a le împodobi bisericile, asemenea celor din Bizanţ, cu un decor destinat să sporească prin splendoarea sa strălucirea solemnităţilor care se desfăşurau aici, potrivit unei etichete inspirate din aceea a basileilor.

Cefalù

Primul şi cel mai mare dintre regii normanzi ai Siciliei, Ruggero al II-lea (1130 – 1154), încoronat în septembrie 1130 de antipapa Anaclet al II-lea, a pus să se execute în 1148, pentru

catedrala de la Cefalù, a cărei construcţie o începuse încă din iunie 1131, mozaicuri care sunt pe deplin bizantine nu numai prin iconografie, ci şi prin stil (*il. 128*). După tradiţia respectată în bazilicile fără cupolă, Pantocratorul, în bust, a fost transpus în conca absidei. Dar Pantocratorul din abside nu este acelaşi cu cel din cupole. Pe când acesta din urmă este zugrăvit cu un aer sever de stăpân atotputernic al lumii în înaltul cerurilor, ţinând Sfânta scriptură închisă, cel dintâi arată Evanghelia deschisă la textul lui Ioan (VIII, 12): «Eu sunt Lumina lumii: cel ce îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii", fiindcă el este Mântuitorul şi, în acelaşi timp, Judecătorul şi Creatorul. Expresia atotputerniciei este temperată de expresia omenească. În registrul de sub Hristos, Fecioara orantă (cu batista prinsă la cingătoare) este înconjurată de garda sa de arhangheli: Mihail şi Rafail la dreapta sa, Gavriil şi Uriil la stânga sa. Cei doisprezece apostoli sunt împărţiţi în patru grupuri de câte trei, în cele două zone următoare. Petru şi Pavel, patroni ai bisericii după Hristos şi protectori ai Siciliei normanzilor, ocupă împreună cu evangheliştii prima din aceste zone. Aşa cum o cere ierarhia cerească, sfinţii sunt mai mici decât

Fecioara şi arhanghelii sunt dominaţi de Pantocratorul de proporţii gigantice.

Aceste mozaicuri aparţin unei faze noi a clasicismului din vremea Comnenilor, iar una dintre cele mai frumoase mărturii ale acesteia, datată cu vreo cincizeci sau şaizeci de ani mai înainte, am întâlnit-o la Daphni. Dintre toate

mozaicurile din Sicilia, cele de la Cefalù au mai multă măreţie senină şi frumuseţe rafinată. Apostolii au firescul atitudinii statuilor antice, cu un picior care susţine greutatea şi cu celălalt îndoit. Ei au rupt tradiţia prezentării strict frontale şi sunt întorşi uşor unul către celălalt, ca şi când ar purta o discuţie gravă. Dar linearismul, care va căpăta în cursul secolului din ce în ce mai mare importanţă, se accentuează în cutele drapărilor mai abundente şi mai decorative decât la Daphni şi de asemenea mai independente de trupuri, ale căror volume încetează cel mai adesea de a se face simţite sub stofă. Dar căutările ornamentale de detaliu, deşi compromit unitatea plastică a figurilor, îi rămân încă subordonate.

Sfinţii în picioare şi busturile de proroci sau de patriarhi din spaţiul altarului (berna), care au fost executaţi aproximativ între anii 1155 şi 1170, dezvăluie un gust mai pronunţat pentru jocurile de linii, destul de superficiale, şi pentru zvelteţea personajelor cu trupuri lipsite de volum. Supunându-se unei aceleiaşi concepţii, coloritul pierde din densitate. Pictorul caută contrastele de tonuri subliniate prin efectele de linii. Aceste mozaicuri au mai puţină măreţie şi forţă decât cele din absidă.

Urmărim aceeaşi evoluţie în mozaicurile din Capela Palatină de la Palermo, care au fost realizate din anul 1140 până prin 1170. Panoul peretelui de vest, care îi reprezintă pe sfinţii Petru şi Pavel de o parte şi de alta a lui Hristos tronând, ar fi fost introdus cu prilejul unei refaceri operate de Wilhelm al II-lea

Capela Palatină de la Palermo

(1171 – 1189) sau de unul dintre urmaşii lui, pentru a instala în acest loc tronul regal.

Însăşi arhitectura clădirii, ridicată între anii 1132 şi 1140 de Roger (Ruggero) al II-lea, răspunde înclinării pe care o aveau principii normanzi de a combina resursele civilizaţiilor care îşi sedimentaseră aporturile în Sicilia. Unui plan bazilical, tradiţional în Apusul mediteranean, i se adaugă deasupra altarului o cupolă, socotită după concepţia bizantină simbol al puterii cosmice a lui Dumnezeu, care se reflectă pe pământ în puterea imperială sau regală. Această cupolă se sprijină chiar pe trompe de colţ şi nu pe pandantivi, după o formulă folosită în mai multe ctitorii imperiale de la Constantinopol sau din Grecia. Dar trompele, în loc să fie trompe conice ca în Imperiu, sunt trompe sferice cu bolţari, de un tip cunoscut în Kairuan şi în moscheile sau bisericile din Spania. Folosirea acestui procedeu se datorează fără îndoială intervenţiei unor zidari arabi sau formaţi după practicile de construcţie ale arabilor. Tot din arta islamică provin şi arcurile în ogivă, coloanele de unghi, tavanele cu stalactite de lemn aurit şi decorul lor pictat miniatural în alveolele în care se văd cavaleri, dansatoare şi monştri, precum şi o figură a sfântului Gheorghe, singurul motiv creştin din acest ansamblu care evocă într-un fel foarte oriental o lume a fericirii. Mozaicurile poartă, şi ele, pecetea unor influenţe felurite. Iconografia şi stilul lor sunt bizantine şi artiştii care le-au executat au venit din Imperiu. Dar particularităţile planului, exigenţele practicilor de cult locale ca şi

gustul pentru anumite motive arabe de ornamentaţie au conferit acestui decor caractere proprii Siciliei.

După inscripţia de la baza cupolei, cele mai vechi mozaicuri din Capela Palatină au fost executate în partea răsăriteană a edificiului sub Ruggero al II-lea, înainte de anul 1143. În cupolă, bustul Pantocratorului este înconjurat de cei patru arhangheli, Mihail, Gavriil, Rafail, Uriil, înveşmântaţi în costume de curte bizantine, şi de patru îngeri purtând himation şi togă.

Inscripţia greacă din jurul medalionului lămureşte bine semnificaţia simbolică de origine imperială pe care o are această reprezentare: «Cerul este tronul meu şi pământul este scăunelul pe care îmi odihnesc picioarele, spune Domnul care împărăţeşte peste toate". Dar cum această cupolă, în loc să fie susţinută, după tipicul grecesc, prin intermediul unui tambur străpuns de ferestre cu arcade înalte, se sprijină pe un octogon ale cărui laturi pline alternează cu trompele cu bolţari, pe acest octogon s-au transferat prorocii care, în Imperiu, ocupă spaţiile dintre ferestre. Ei au fost înfăţişaţi fie până la brâu, în colţuri, fie înlăuntrul unor medalioane pe timpanele arcadelor care se deschid pe braţele transeptului. David, Solomon, Zaharia şi Ioan Botezătorul au avut dreptul, ca semn al importanţei ce li se acorda, la locuri privilegiate în nişele octogonului. Trompele de colţ au fost ocupate, nu ca în Grecia de scene hristologice, ci de cei patru evanghelişti, după modelul, mai răspândit, al bisericilor cu pandantivi. Din această adaptare a programelor

canonice bizantine la o biserică cu trompe de colţ de un tip străin de Imperiu rezultă, pe structuri arhitecturale, ele însele mai puţin articulate, o distribuţie mai puţin clară a decorului. Mozaicarii au accentuat încă şi mai mult impresia de înghesuială, sporind numărul ornamentelor şi al inscripţiilor greceşti şi latine, care ajung să îmbrace până şi bolţarii în retragere ai trompelor. Aceeaşi tendinţă i-a împins să reverse pe arcadele laterale ce răspund în transept, arhitecturile Buneivestiri, sau personajele Iosif şi Ana din întâmpinarea Domnului, care ocupă respectiv arcadele dinspre absidă şi dinspre nava centrală. Mai jos, unghiurile sunt în parte ascunse de arbori luaţi din repertoriul arab. Această abundenţă cam exuberantă a decorului, comparabilă cu desfăşurarea unor tapiserii, a părut probabil unul dintre mijloacele capabile să producă impresia de splendoare voioasă, necesară la această capelă palatină a unui rege străin care, departe de a avea severitatea gustului clasic specific cercurilor de la curtea din Constantinopol, înţelegea să profite de toate plăcerile de origine diferită pe care i le oferea Sicilia.

Tot în timpul domniei lui Hoger al II-lea, dar de astă dată după anul 1143 (*terminus post quem* dat de inscripţia din cupolă) se pot data, în virtutea eleganţei suverane a stilului lor, sfinţii Grigore Teologul (sau din Nazianz), Vasile şi Ioan Gură de Aur, de pe zidul de nord al transeptului, precum şi sfântul Pavel şi Naşterea din absida de sud (il. *127*) şi, în sfârşit, Visul lui Iosif şi Fuga din Egipt din registrul superior al peretelui de sud al

transept ului. Este de ajuns să se compare sfântul Ioan Gură de Aur din Capela Palatină cu cel din Sfânta Sofia de la Constantinopol pentru a înţelege că trăsăturile Părinţilor Bisericii greceşti răspund de data aceasta unui ideal de spiritualitate nobilă şi nu unei griji de a exalta tradiţiile pe care se sprijineau ambiţiile patriarhiei. Aceeaşi nevoie de idealizare se traduce în figura sfântului Pavel, care, în temeiul locului pe care îl ocupă în conca absidei, a fost înfăţişat făcând gestul binecuvântării, cu Cartea şi veşmintele Pantocratorului. Poate că sfântul Petru fusese reprezentat simetric, la origine, în absida nord unde va fi fost înlocuit cu sfântul Andrei, sub Wilhelm I. În scena Naşterii tendinţa către luxul detaliilor, pe care am relevat-o în careul central, a dus la adoptarea unei versiuni care figura la un loc Călătoria şi închinarea magilor, fără îndoială pentru a sublinia paralelismul cu ofrandele lui Roger al II-lea însuşi. Ca şi în careul central, şi aici scena continuă pe zidul de sud adiacent cu Vestirea păstorilor.

Mai multă rigiditate există în desenul altor patru scene din ciclul evanghelic, pictate pe zidul de sud al transeptului, poate abia în cursul primilor ani ai domniei lui Wilhelm I (1154 – 1166), fiul lui Roger al II-lea, între anii 1154 şi 1158. Ele reprezintă Botezul, Schimbarea la Faţă, învierea lui Lazăr şi Intrarea în Ierusalim. Ansamblul subiectelor tratate pe acest perete sud era menit să ofere privirii regelui, a cărui lojă se sprijinea de zidul de nord, episoadele care scoteau în relief caracterul regal şi triumfal al vieţii lui

Hristos.

În ceea ce priveşte decorul navelor lungi, s-a ales, desigur prin imitarea bisericilor din Italia meridională care ofereau acelaşi plan bazilical, pentru nava mediană scenele din Geneză, de la Facerea lumii până la Lupta lui Iacov cu îngerul, şi pentru colaterale episoade din vieţile lui Pavel şi Petru. Iconografia unora şi altora vine esenţialmente din Bizanţ, dar cu anumite aporturi posibile ale tradiţiilor apusene, care se pot datora unor artişti lucrând în sudul Italiei. Fără îndoială mozaicarii care au decorat Capela Palatină au folosit drept caiete de modele, culegerile de desene alcătuite după unul sau mai multe monumente mari din Italia meridională, tributare iconografiei bizantine. Pentru tablourile Genezei, executate la începutul anului 1160, compoziţiile limpezi şi simple, aspectul monumental al figurilor, raritatea elementelor de peisaj şi a fundalurilor de arhitecturi confirmă faptul că artiştii au folosit caiete de modele destinate marii picturi murale şi nu s-au inspirat din miniaturi. Mozaicarul nu s-a sinchisit să adapteze în cadrul spaţiilor dintre arcade scenele concepute pentru panouri dreptunghiulare şi a lăsat ca figurile şi obiectele să fie tăiate de scobitura arcadelor. Demnitatea liniştită a atitudinilor este o supravieţuire a idealului clasic din epoca Comnenilor.

Modelele folosite pentru vieţile lui Pavel şi Petru, executate în jurul anului 1170, vădesc o mai mare influenţă a artei miniaturilor dacă ţinem seama de folosirea constantă a fundalurilor de

arhitecturi (*il. 131*). Este neîndoielnic faptul că în Italia meridională ciclurile se vor fi îmbogăţit cu scenele privind şederea la Roma a şefilor apostolilor. Alungirea figurilor, impetuozitatea uşor vehementă a faldurilor drapărilor, desenul miniaturist al detaliilor interioare şi agitaţia personajelor sunt conforme tendinţelor care îşi făceau apariţia în frescele de la Nerezi şi care au fost duse la paroxism în ultima treime a secolului al XII-lea.

„Occidentalizarea" programului iconografic al navelor Capelei Palatine se vădeşte în prezenţa unei foarte largi majorităţi de figuri de sfinţi occidentali, în bust sau în picioare, pe timpane, pe intradosurile şi pe stâlpii arcadelor, precum şi pe pereţii lungi de nord şi de sud. Inscripţiile sunt de altfel în latină şi nu în greacă, aşa cum erau în careul central, mai bizantin prin planul său şi prin temele tratate. Această nevoie de „occidentalizare" a dus şi la aşezarea în conca absidei centrale, fără îndoială sub domnia lui Wilhelm I (1154 – 1166), în locul Fecioarei care era probabil prevăzută în programul iniţial al lui Roger al II-lea, un Pantocrator, inspirat după cel de la Cefalù, deşi este de prisos, în cupolă mai existând unul. Dedesubt au fost reprezentaţi o sfântă (poate Maria-Magdalena) şi sfinţii Petru, Ioan Botezătorul şi Iacov. Prezenţa acestuia din urmă, episcop al Ierusalimului, se explică desigur prin pretenţiile dinastiei normande din Sicilia asupra regatului Ierusalimului.

Influenţa arabă apare în anumite motive ornamentale, cum ar fi înlănţuirile de poligoane, şi

în folosirea încrustaţiilor de email şi de sidef pentru frunzişul arborilor care capătă din ce în ce mai mult aspectul heraldic pe care îl au în arta musulmană.

Caracterul grec este şi mai accentuat în biserica Martorana, sau, mai corect, Santa Maria dell'Amiraglio, a cărei construcţie fusese începută cu puţin înainte de anul 1143 de marele amiral Gheorghe, născut în Antiohia din părinţi greco-sirieni. Clerul care slujea biserica, închinată Fecioarei, şi călugării din mănăstirea alăturată erau greci. Planul adoptat pentru edificiu a fost planul în cruce înscrisă, preponderent pe atunci în Imperiul bizantin. I s-a adăugat, după moda occidentală, o campanilă. Arcurile în ogivă, coloanele de unghi şi trompele cu retrageri denotă, ca şi la Capela

La Martor ana

Palatina, fidelitatea constructorilor localnici faţă de anumite tradiţii ale Sieiliei arabe.

Decorul de mozaicuri, executat între anii 1143 şi 1151 (data morţii lui Gheorghe din Antiohia), era profund grec în inspiraţia şi stilul său. Din nefericire o bună parte din el a dispărut. Adoptarea planului bizantin a avut drept consecinţă menţinerea unei repartizări a subiectelor mai pronunţat bizantină decât în capela palatului. În opoziţie cu abundenţa care domnea în aceasta din urmă, mozaicarii Martoranei au căutat sobrietatea şi un soi de intimitate, care se potrivea mai bine unei biserici de dimensiuni mai modeste. Scenele sunt nu numai reduse ca număr, dar ele cuprind şi mai

puţine personaje.

În cupolă, opt proroci au putut fi reprezentaţi în picioare, între ferestre, sub registrul celor patru arhangheli, înveşmântaţi în togă şi în himation, care se prosternează, în atitudinea bizantină a proskinesei, cu mâinile acoperite, în jurul Pantocratorului tronând, cu Cartea închisă, în medalionul central. A fost deci înfăţişat mai puţin Stăpânul atotputernic al Lumii şi Judecătorul înconjurat de garda sa imperială, cât Dumnezeu adorat de îngeri: această alegere corespunde perfect accentelor de evlavie a căror dominantă s-a urmărit a fi realizată în câteva locuri la Martorana. Evangheliştii ocupă trompele de colţ. Ceilalţi opt apostoli au fost aşezaţi pe bolţile braţelor nord şi sud ale crucii. Ei sunt atât de apropiaţi prin stil, atitudini, drapări, atribute şi chiar dimensiuni, de cei din absida de la Cefalù, încât se poate crede că aceştia din urmă au slujit de modele mozaicarilor care au decorat Martorana.

Restul decorului a reţinut scenele obişnuite care puteau fi concepute ca o proslăvire a Fecioarei: Bunavestire şi întâmpinarea Domnului pe arcurile de est şi de vest ale careului central. Naşterea lui Iisus şi Adormirea pe bolta braţului de vest. Se relevă aici efectele înclinării mozaicarului Martoranei spre mai multă simplitate decât avea autorul decorului părţilor răsăritene din Capela Palatină. În Bunavestire, el suprimă fundal urile de arhitecturi şi o înfăţişează pe Fecioară, nu în picioare, într-o atitudine solemnă, ci şezând, ocupată să toarcă şi mirată de

sosirea îngerului. În întâmpinarea Domnului el nu reţine decât Fecioara cu Pruncul şi pe Simeon, fără Iosif şi fără Ana. În Naştere el nu introduce nici Călătoria, nici închinarea magilor.

Adormirea Maicii Domnului (*il. 130*) – temă care apare în artele minore din secolul al X-lea – este una dintre cele mai vechi, după aceea de la Daphni, în pictura murală şi de asemenea una dintre cele mai sobre. Aproape de Maria, care zace pe patul de moarte, se înalţă, în mijlocul panoului, Hristos care, cu ambele mâini, ridică sufletul Maicii sale, redat sub forma unei fetiţe înfăşate. În partea de sus zboară doi îngeri cu mâinile acoperite de văluri, care se pregătesc să o primească pentru a o aduce în ceruri. La stânga şi la dreapta se grupează apostolii cărora, după o tradiţie atestată de sfântul Ioan Damaschinul, li s-au alăturat trei episcopi, lesne de recunoscut după omofononul lor cu cruci: sfântul Dionisie Areopagitul, primul episcop al Atenei, Ierotei şi Timotei, primul episcop al Efesului. La căpătâi, sfântul Petru leagănă cădelniţa. De cealaltă parte, sfântul Pavel îşi sprijină capul de picioarele Fecioarei, pe când sfântul Ioan, ajuns la bătrâneţe, îşi aşază creştetul pe pieptul Marici. Acest mozaic se deosebeşte de cel de la Daphni prin introducerea unor fundaluri de arhitecturi după un motiv care se întâlneşte în miniaturile din prima jumătate a secolului al XII-lea. Dinaintea edificiului din dreapta apar două femei care jelesc.

Sfinţii reprezentaţi în diferite locuri sunt aproape toţi sfinţi greci. Printre ceilalţi nu există niciunul pe care biserica greacă să-l fi înlăturat

sau ignorat. În schimb s-au înfăţişat sfinţi greci al căror cult nu pătrunsese în Occident. Toate inscripţiile sunt în limba greacă.

Pe zidul de vest al pronaosului se află două imagini votive. Una îi arată pe Hristos în picioare încoronându-l pe regele Ruggero al II-lea, potrivit unui tip iconografic ce s-a bucurat de trecere din secolul al IX-lea până pe la mijlocul celui de-al XI-lea. Pe celălalt panou, Gheorghe din Antiohia se prosternează cu umilinţă, ca un «rob» (*duios*, spune inscripţia) la picioarele Fecioarei, figurată nu din faţă, ci din trei-sferturi, ca intercesoare, aşa cum precizează textul inscripţiei de pe rotulul pe care îl ţine în mână.

Meşterul care a decorat Martorana a fost mai puţin un desenator cât un colorist. I s-au putut reproşa unele stângăcii, de pildă picioarele prea scurte ale arhanghelilor din cupolă, şi o anumită duritate a liniei. În schimb, coloritul său este unul dintre cele mai bogate din Sicilia şi acest lucru corespunde bine atmosferei de intimitate delicată pe care se pare că a vrut să o creeze. El a făcut să predomine tonurile de albastru, violet, trandafiriu, verde-deschis şi alb, pe care le-a îndulcit prin folosirea nuanţelor complementare în părţile umbrite. El a făcut argintul să sclipească din abundenţă pe veşminte şi de asemenea pe fondurile medalioanelor, unde i-a combinat efectele cu ale aurului. I-au plăcut petele largi de lumină. A împins mai departe decât mozaicarul absidei de la Cefalù desenul detaliilor interioare, freamătul cutelor unduite. De asemenea şi-a alungit personajele. Prin aceasta el vesteşte stilul

anilor 1170 şi următorii, pe care l-am întâlnit în ultimele faze ale Capelei Palatine şi pe care îl vom reîntâlni la Monreale.

Wilhelm al II-lea (1166 – 1189) s-a gândit să facă din catedrala de la Monreale, a cărei construcţie a întreprins-o pe dealurile ce domină oraşul Palermo, în 1172 – 1173, unul dintre cele mai mari sanctuare ale creştinătăţii, care să întreacă în amploare şi în fast Capela Palatină, socotită pe bună dreptate cea mai importantă realizare arhitecturală din timpul domniei bunicului său, Roger al II-lea.

Biserica este o bazilică cu transept care, din pricina dimensiunilor ei, nu mai este acoperită de o cupolă sprijinită pe bolţi, spre deosebire

Monnaie de Capela Palatină, ci de o lanternă deasupra intersecţiei, flancată, la un nivel inferior, de acoperişuri în două pante.

Mozaicurile, începute cu puţin înainte de anul 1180, au fost terminate la începutul anului 1190. Măiestria pe care o dovedesc, spiritul de claritate şi de ierarhie care le comandă repartiţia, în sfârşit stilul lor arată că artiştii au venit din Imperiul bizantin şi, foarte probabil, de la Constantinopol. S-a crezut uneori că, pentru executarea acestor panouri, Wilhelm al II-lea ar fi adus mozaicari de la Salonic, oraş pe care îl cucerise în 1185. Dar decorarea bisericii a început cu mult înaintea acestei date şi remarcabila ei unitate dovedeşte că planul general al lucrărilor fusese întocmit de la început. Programul iconografic a fost împrumutat de la Capela Palatină, dar tratat cu o grijă mult sporită faţă de coerenţă. Pentru absidă creatorii s-

au inspirat totuşi mai mult din catedrala de la Cefalù. Un bust mare al Pantocratorului făcând gestul binecuvântării ocupă toată conca, dobândind o şi mai mare amploare decât înaintaşii săi de la Ce falii şi din Capela Palatină. În zona următoare, Fecioara desemnată prin inscripţia greacă drept Panachrantos (Preacurata, fără îndoială ca o referinţă la controversele timpului asupra Imaculatei Concepţii) tronează cu Pruncul între arhanghelii Mihail şi Gavriil şi cei doisprezece apostoli, al căror şir se revarsă pe stâlpii din capătul absidei şi ajunge până pe zidurile nord şi sud ale altarului. Dibăcia cu care pictorul a dispus apostolii astfel încât, în ciuda întinderii registrului pe mai mulţi pereţi, ei nu formează o succesiune de figuri frontale izolate, ci un grup întors către Fecioară, nu putea fi decât opera unor artişti iscusiţi în a se adapta unor cadre care nu erau cele ale edificiilor bizantine: numai nişte meşteri formaţi de o lungă tradiţie în exercitarea meseriei lor erau în măsură să facă dovada unei asemenea îndemânări. Nu la fel se punea problema pentru cei paisprezece sfinţi şi sfinte din zona următoare, care, dimpotrivă, într-un fel foarte savant, stau în corespondenţă simetrică cu ceilalţi de pe peretele din faţă: Clement I, de pildă, corespunde lui Silvestru. Aici nu s-au reţinut decât sfinţii onoraţi de biserica latină şi dintre care majoritatea formau obiectul unei evlavii deosebite în Sicilia şi în Italia. Se relevă prezenţa sfântului Thomas Becket, ucis în 1170 şi canonizat încă din 1173 (soţia lui Wilhelm al II-lea, Ioana, era fiica regelui Angliei, Henric al

II-lea).

Pavel şi Petru au fost înfăţişaţi tronând în absidele laterale, primul la nord, al doilea la sud. Dar episoadele din viaţa lor, în loc să fie mutate în colaterale, aşa cum se întâmplase la Capela Palatină, au împodobit pereţii capelei din faţa celor două abside, aşa încât să se obţină acea unitate mai mare a decorului, pe care au urmărit-o meşterii de la Monreale. Aceştia au luat în chip evident ca modele mozaicurile din Capela Palatină. Poate chiar au avut la îndemână caietele de desene ale înaintaşilor lor. Dar anumite scene pe care le-au adăugat şi câteva motive pe care le-au introdus par să indice că ei s-au bizuit şi pe alte culegeri. În sfârşit, ei au adus modificările destinate să dea mai mult echilibru şi armonie compoziţiei panourilor.

Careul central şi cele două braţe ale transeptului sunt ocupate de scenele din viaţa lui Hristos (*il. 129*), începând cu Vestirea lui Zaharia, până la Pogorârea Sfântului Duh. Ele sunt dispuse într-o ordine narativă, care ia ca punct de pornire evanghelia după Luca, intercalând în ea episoade din celelalte evanghelii, şi nu în funcţie de desfăşurarea sărbătorilor liturgice, contrar obiceiului din acea vreme.

Mozaicarii au dat dovada importanţei pe care o aveau pentru ei considerentele de ordin estetic, de care înaintaşii lor din Capela Palatină par să fi fost străini. Ei au căutat efectele de euritmie şi de unitate, nu numai înăuntrul fiecărui panou, ci şi în repartiţia lor pe pereţi, astfel încât aceştia să producă o impresie generală de omogenitate şi de

coerenţă. Tot în această intenţie ei au suprimat benzile verticale ce separă diferitele scene, lăsând numai ferestrelor grija de a marca punctuaţia. Fundalurile de arhitecturi şi de peisaje, destul de larg folosite, contribuie mult să confere fiecărui tablou unitatea şi echilibrul său, creând totodată sentimentul de spaţiu. Meşterii de la Monreale au preferat compoziţiile strânse, în care personajele se grupează într-un semicerc ce se înscrie uneori într-un accident de teren (*il. 129*). Iconografia fiecărei scene rămâne conformă motivelor în vigoare în Imperiul bizantin, fără introducerea unor elemente occidentale. La fel se întâmplă şi cu Minunile lui Hristos, a căror majoritate a fost transpusă pe pereţii colateralelor.

În nava centrală se desfăşoară episoadele Facerii, inspirate – din acelea zugrăvite în Capela Palatină şi cuprinzând şi ele scene de la Facerea lumii până la Lupta lui Iacov cu îngerul. Dar artiştii de la Monreale, spre deosebire de realizatorii Capelei Palatine, au adaptat tablourile la cadrul deosebit al spaţiilor dintre arcade. La fel ca şi în privinţa subiectelor evanghelice, ei au profitat cu dibăcie de elementele de peisaj şi de arhitecturi.

Pe stâlpii de la capătul altarului au fost executate, ca şi la Martorana, două mozaicuri votive. Unul îl reprezintă pe regele Wilhelm al II-lea înclinându-se, în picioare, şi dedicând noua biserică Fecioarei, care este evocată şi în calitatea ei de intercesoare, pe când mâna lui Dumnezeu iese din ceruri. Celălalt reprezintă încoronarea aceluiaşi rege de către Hristos, tronând frontal,

după un tip care s-a răspândit în cursul secolului al XII-lea şi care accentuează distanţa dintre Hristos-Rege şi suveran.

În ciuda unor inevitabile deosebiri de mină, care de altfel sunt greu de delimitat în detaliu, meşterii de la Monreale au ştiut să dea ansamblului mozaicurilor o unitate de stil care este rodul coeziunii impuse atelierului căruia îi aparţineau şi din care se poate deduce că execuţia nu s-a întins pe un răstimp prea mare. Acesta este stilul care începuse să se ivească la Nerezi şi care a triumfat la Kurbinovo, Kastoria, Cipru şi Novgorod. Dar la Monreale, tehnica mozaicului şi poate şi exigenţele unui gust mai sever al artiştilor formaţi în capitală l-au ferit de excesele pe care le-a cunoscut în Macedonia sau în Rusia. Ceea ce îl caracterizează este cu deosebire dinamismul, gustul pentru proporţiile alungite, mişcările vii, atitudinile vehemente şi dramatice, drapările clocotitoare ale căror falduri au putut fi comparate de dl. Kitzinger cu valurile ameninţătoare ridicate de un vânt aducător de furtună. Pe coapse, genunchi, pulpe sau coate, faldurile se rotuniesc într-o factură foarte manieristă. Desenul este de o supleţe şi de o fluiditate care, prin contrast, face să pară ţeapănă rezerva aceluia din Capela Palatină. În ciuda complicaţiei sporite a detaliilor interioare, care se încâlcesc şi se înghesuie unele în altele, fie că e vorba de trăsăturile chipului sau de drapări, siguranţa contururilor izbuteşte să dea figurilor unitatea plastică pe care o factură minuţioasă o făcuse să se piardă în operele imediat anterioare; vedem în aceasta efectul

aceleiaşi nevoi de coerenţă, asemenea aceleia care s-a exprimat în compoziţia fiecărui panou, sau în repartizarea generală a acestora. Unei griji identice îi răspunde coloritul; se reduce considerabil importanţa tonului local în avantajul armoniei ansamblului; se evită contrastele dintre culori; mantiile şi tunicile mai multor personaje învecinate sunt tratate în acelaşi ton pentru a se topi într-un ansamblu compact. Doar luminile sunt subliniate, ca şi la Nerezi sau la Novgorod, potrivit tendinţei spre grafism care determina desenul cutelor la veşminte. Folosirea din abundenţă a petelor de lumină contribuie la sugerarea volumului trupurilor, care începe să se vadă mai accentuat sub veşminte. Dar aceste rafinamente, inspirate de o conştiinţă foarte clară a problemelor estetice, sunt dobândite în detrimentul profunzimii sentimentelor: ne aflăm departe de intensitatea dramatică de la Nerezi.

Chiar dacă anumite formule sunt repetate în chip mecanic, fapt de neînlăturat într-un ansamblu care a trebuit să fie executat destul de repede, arta de la Monreale ocupă un loc de frunte între creaţiile din această epocă, prin muzicalitatea sa surprinzătoare şi înalta sa distincţie aristocratică.

Îi vom reintilni grafismul manierist şi vehement, adus la un soi de exasperare, în San Marco de la Veneţia.

Dar, mai înainte, să notăm că mozaicurile din abaţia basiliană de la Grottaferrata, lângă Roma, oferă cu cele de la Monreale o asemenea înrudire, încât se poate crede că se datoresc aceloraşi artişti.

Mozaicuri din secolul al XII-lea şi de la începutul celui de-al XIII-lea în San Marco de la Veneţia

Grottaferrata

La San Marco, incendiul din anul 1106 distrusese de fapt toate mozaicurile din vremea lui Domenico Selvo (v. pag. 90). Ele au fost înlocuite abia în a doua jumătate a secolului al XI-lea, când decorul s-a întins pe toate suprafeţele apte să adăpostească scenele figurative. Lucrările s-au prelungit, practic fără întrerupere, până sub dogele Andrea Dandolo (1343 – 1354). Meşterii bizantini, care au fost chemaţi şi despre care pomenesc textele, s-au înconjurat de ucenici veneţieni şi au contribuit astfel la formarea unor şcoli locale. Iconografia rămâne în chip fundamental bizantină, chiar şi când stilul se îndepărtează de acela practicat pe atunci la Constantinopol şi în teritoriile greceşti, fără să ajungă totuşi niciodată la o ruptură totală.

Programul general se inspiră, în chip liber, din acela al Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol, al cărui plan fusese reluat la Sau Marco. Ciclul decorului cupolelor începe cu aceea de la est, partea de unde vine lumina. Aici s-a înfăţişat aşteptarea Mântuitorului şi venirea lui. Bustul lui Hristos-Emanuel într-un medalion cu fond de stele este înconjurat de Fecioară (de tip constantinopolitan, cu batista la cingătoare), precum şi de patriarhii şi de prorocii care îl vestiseră.

Pand anti vii poartă simbolurile evangheliştilor, martori ai vieţii sale pe pământ.

Abundenţa drapărilor lasă să se creadă că mozaicarii care au realizat această cupolă se înscriu în tradiţia de la Monreale şi că ei au lucrat la sfârşitul secolului al XII-lea. Hristos-Emanuel şi anumite figuri de proroci au necesitat să fie refăcute în secolul al XIII-lea după incendiul din anul 1231.

În cupola centrală, ca şi la Sfinţii Apostoli de la Constantinopol, este reprezentată înălţarea. Participând la estetica dominantă din ultima treime a veacului al XII-lea, meşterul care a decorat această cupolă a accentuat vehemenţa gesturilor apostolilor şi a mişcărilor îngerilor prin mijloace destul de superficiale, care se manifestă mai ales în agitaţia drapărilor redată prin falduri puternic subliniate. În jurul acestei teme bizantine, el a dispus pe spaţiile dintre ferestre cele şapte Virtuţi şi cele nouă Fericiri care, în mare parte, par să execute paşi de dans. Cutele veşmintelor lor desenează linii destul de seci, care izolează ca tot atâtea motive ornamentale principalele părţi ale trupului fără acel simţământ de unitate generală a figurii, nespus de viu la Monreale. S-ar putea afirma că artiştii greci, aflaţi departe de exigenţele de la Constantinopol, sau ucenicii lor din partea locului, au cedat freneziei de a exploata procedeele lineare ce se bucurau pe atunci de mare vogă.

Cupola de vest înfăţişează Pogorârea Sfântului Duh. Biserica se răspândeşte „printre graiuri şi seminţii” figurate pe spaţiile dintre goluri în loc să fie pe pandantiv! aşa cum se obişnuia în Imperiul bizantin. Pe pandantiv! s-au

reprezentat îngeri, a căror lungime, a trebuit să fie exagerată pentru a-i face să umple cadrul disponibil: această alungire era în spiritul gustului vremii. Tot în virtutea tendinţei epocii spre grafism cutele veşmintelor apostolilor s-au stilizat în fâşii tăioase, şi S. Bettini le-a comparat cu nişte „curbe de nivel" care definesc relieful figurilor.

Pentru a satisface evlavia populară, în cupola braţului de nord s-au ilustrat scene din viaţa sfântului Ioan Evanghelistul, şi în cupola braţului de sud s-au reprezentat sfinţii Leonard, Nicolae, Clement şi Vlasie.

Expresionismul dramatic şi desenul impetuos al meşterului cupolei în care este înfăţişată înălţarea caracterizează şi scenele Patimilor de pe bolta care desparte această cupolă de aceea de la vest: regăsim aici aceeaşi alungire a personajelor, aceeaşi vioiciune a atitudinilor.

O cu totul altă manieră era practicată de atelierul care a decorat bolta de la sud de cupola centrală (*il. 132*). Vigorii nu lipsite de asprime şi exuberanţei li s-a preferat aici eleganţa şi fluiditatea liniei, limpezimea compoziţiei. Fundalul de stânci şi de arhitecturi devine pretextul unor graţioase stilizări decorative. Îndrăgostit de efectele liniei, pictorul se complace în a repeta arcurile de cerc superioare ale nimburilor apostolilor sau bonetele locuitorilor Ierusalimului, fără a indica măcar partea de sus a chipurilor. La el grafismul epocii este disciplinat de dorinţa de euritmie şi de graţie, pe care o pune în evidenţă şi zvelteţea personajelor.

PICTURA PROFANĂ

Pictura profană continuă să trateze marile teme tradiţionale din repertoriul său, care erau menite să preaslăvească sub feluritele sale aspecte majestatea şi puterea basileului, sau pur şi simplu să alcătuiască un cadru agreabil ochilor să-i Isprăvile războinice sau cinegetice ale împăratului constituiau subiectele favorite. De asemenea el putea fi reprezentat în toată măreţia lui, înconjurat de membrii familiei imperiale. Scenele din hipodrom aminteau spectacolele familiare unde împăratul apărea în toată puterea sa de „veşnic învingător". În sfârşit, peisajele răspundeau nevoii de destindere şi de evaziune.

În palatul *Kenurghion*, construit de Vasile I, părţile superioare ale sălii festive cu plan bazilical erau decorate cu mozaicuri pe fond de aur, în care împăratul primea ca omagiu din partea generalilor să-i oraşele pe care armatele sale le cuceriseră. Pe tavan se desfăşurau campaniile sale victorioase, însoţite de trofee. Ţinând seama de deosebirile inerente de tehnică, stilul acestor mozaicuri se înrudea fără îndoială cu acela al scenelor de bătălie din miniaturile care împodobesc culegerea de omilii ale sfântului Grigore din Nazianz, executate tot pentru Vasile 1 şi păstrate în Biblioteca naţională de la Paris. Într-o încăpere învecinată, deasupra a doua zone de flori, împăratul şi soţia sa, Evdochia, tronând în veşmintele lor de ceremonie şi înconjuraţi de copiii lor care ţineau în mână cărţi sfinte, erau înfăţişaţi ridicând mina în semn de adorare către marea cruce de aur care împodobea tavanul: o idee despre aceste mozaicuri ne putem face din

portretele lui Vasile şi ale membrilor familiei sale, păstrate în aceeaşi culegere a predicilor sfântului Grigore din Nazianz.

Manuel Comnenul a poruncit să se reprezinte în Palatul Blachernelor nu numai „faptele sale eroice şi tot ceea ce făcuse pentru binele romanilor», după cum se exprimă Nicetas Choniata, ci şi „războaiele din Antichitate”. În Marele Palat, mozaicurile arătau oraşele pe care el le recucerise de la turcii selgiucizi.

Gustul pentru pictura istorică se pare că era atât de viu încât unul dintre miniştrii lui Manuel, nepotul său Alexe, a pus să se ilustreze pe pereţii palatului său „vitejiile sultanului din Iconium”, lucru care nu a fost deloc apreciat de contemporanii săi.

Frescele din Sfântul Dumitru de la Salonic ne-au păstrat două mărturii despre pictura istorică profană. Una înfăţişează masacrarea populaţiei refugiate în biserică; cealaltă aminteşte intrarea în oraşul cuprins de flăcări a unui împărat aureolat. După părerea domnului Sotiriou, evenimentele reprezentate ar fi cele care au însoţit jefuirea oraşului Salonic de către arabi, în 904, şi împăratul călare ar fi Leon al VI-lea cel înţelept (886 – 912).

Pictura profană s-a răspândit în Bulgaria, în Rusia, în Sicilia. Câteva exemplare s-au păstrat la Palermo, în camera numită a lui Roger (Ruggero) al II-lea, în realitate amenajată la sfârşitul domniei lui Wilhelm I, prin anii 1160, şi în palatul La Zisa (la începutul domniei lui Wilhelm al II-lea). Ele reprezintă, în peisaje cu arbori, animale şi

vânători afrontaţi heraldic. Stilizarea foarte accentuată ne aminteşte mai degrabă de arta arabilor decât de aceea a bizantinilor, dar se ştie că arta profană este tocmai unul dintre domeniile în care s-au produs cele mai multe împrumuturi între cele două civilizaţii.

3. ICOANELE

După reinstaurarea imaginilor, cultul icoanelor care, pe durata crizei iconoclaste, nu încetase niciodată să fie celebrat în taină în case şi în mănăstiri, a putut să înflorească în deplină libertate. În cursul controverselor cu iconofobii se elaborase o doctrină care justifica venerarea imaginilor sfinte şi eficacitatea protecţiei pe care ele o acordau, chiar şi a miracolelor pe care le săvârşeau. S-a pretins că ele conţineau o parte din „energia” divină. Ele deveniră un element al liturghiei. Cu prilejul celebrării sărbătorilor se expunea o icoană ilustrând evenimentul comemorat, în scopul de a sublinia în ochii credincioşilor, cu toată forţa evidenţei, semnificaţia lor profundă. Numărul icoanelor a sporit deopotrivă şi în urma favorii crescânde de care se bucura cultul sfinţilor, atestată şi de înflorirea literaturii hagiografice. La Constantinopol, începând cu Ioan Tzimiskes (969 – 976), o icoană a Maicii Domnului, protectoarea cetăţii, a fost purtată în fruntea intrărilor triumfale ale împăraţilor.

Stilul icoanelor a evoluat în general paralel cu acela al picturii murale şi al miniaturilor.

Rarele icoane din a doua jumătate a secolului al IX-lea şi din secolul al X-lea care au supravieţuit

prezintă acel aspect sever pe care îl aflăm şi în mozaicurile din pronaosul Sfintei Sofia de la Constantinopol. Coloritul rămâne sobru.

În secolul al XI-lea s-a impus o manieră mai clasică, având ca trăsături dominante nobleţea chipurilor, euritmia compoziţiilor, simţul volumelor, gustul pentru culorile pure şi strălucitoare, combinate în armonii fermecătoare, demnitatea atitudinilor, adesea inspirate, când este vorba de figuri în picioare, din statuile antice sprijinite pe un picior şi cu celălalt îndoit (*il. 134*). Unele par imitate după pictura monumentală; altele, dimpotrivă, se apropie de miniaturi.

Din această epocă au rămas până la noi de asemenea şi câteva frumoase icoane în mozaic, ca Fecioara Hodighitria a Patriarhiei de la Constantinopol (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, planşa 155) sau Hristos de la Berlin (*ibid.*, pl. 168), şi una şi cealaltă de o măreţie austeră.

Catedrala de la Trieste păstrează o imagine pictată pe mătase a patronului său, sfântul Just, foarte probabil executată într-un atelier de la Constantinopol. Materialul din care este făcută această icoană a îngăduit să se accentueze fineţea desenului şi bogăţia coloritului.

Secolul al XII-lea ne-a lăsat icoane impregnate de o frumuseţe delicată şi de o blândă omenie. Creaţiile atelierelor de la Constantinopol au fost atunci trimise la mari depărtări, şi astfel se face că Rusia păstrează câteva dintre cele mai pure capodopere ale acestei epoci, cum ar fi Fecioara din Vladimir (*il. 135*), care fusese adusă la Kiev prin anii 1130 şi pe care Andrei

Bogoliubski a luat-o cu el, ca pe un simbol de protecţie, în 1155, când s-a hotărât să se stabilească la Vladimir. De atunci ea începu să săvârşească minuni, care îi aduseră o înaltă reputaţie. Ea a fost transferată în 1395 la Moscova, unde s-a bucurat de asemenea de o mare popularitate. Tipul Fecioarei Hodighitria, arătând Pruncul fără să manifeste faţă de el vreo afecţiune, este înlocuit de Fecioara „Eleusa” (adică a Milei, în limba rusă numit Umilenie = a înduioşării), lipindu-şi obrazul de cel al Fiului ei făgăduit jertfei. Privirea Mariei nu mai este aţintită asupra credinciosului, ci este absorbită într-o meditaţie tristă asupra vieţii lui Iisus. Pentru a spori încă şi mai mult acest simţământ de jale adâncă, pictorul i-a îndulcit trăsăturile chipului. O asemenea operă reflectă cu multă rezervă şi delicateţe suferinţele care copleşiseră Imperiul sub Comneni şi nevoia sporită a unei consolări divine.

Aceeaşi calitate de blândeţe melancolică se întrezăreşte în privirea şi fizionomia capului de înger numit „cu păr auriu”, aflat în muzeul rus de la Leningrad, care provine dintr-un Deisis şi în care persistă întreaga frumuseţe armonioasă a artei de la Constantinopol (*il. 133*). El pare să fi fost executat într-unul dintre acele ateliere de artişti greci stabiliţi la Novgorod, despre care ne vorbesc textele. În acest oraş s-a format însă şi o şcoală de pictori ruşi de icoane care, după ce rămăseseră foarte apropiaţi de maniera bizantină la începutul secolului al XIII-lea, s-au îndepărtat treptat de ea în favoarea unei expresii cu aspect

mai popular. Operele lor se caracterizează prin strălucirea coloritului, o anumită vioiciune a mişcărilor şi zvelteţea personajelor.

În multe icoane bizantine din veacul al XII-lea, la fel ca şi în marea pictură, artiştii au făcut să predomine linia stilizată asupra redării volumului. Există piese în care eleganţa rafinată şi fluiditatea figurilor evocă absida de la Cefalù (Sotiriou, *Icônes du Sinai*, fig. 54 – 56). Altele, fără îndoială ceva mai recente, dezvăluie proporţiile alungite, atitudinile frământate şi drapările cu falduri abundente, care amintesc de mozaicurile de la Monreale până şi prin revenirea la preocuparea de a reda mai sensibil prezenţa trupului dedesubtul veşmintelor (*il. 136*). Aceasta este şi epoca în care apar, încă timid, în pictura de icoane ca şi în marea pictură, iscăliturile unor artişti: icoanele de la Sinai ne fac cunoscute numele zugravilor Stephanos şi Ioan.

4. MINIATURILE

Setea de erudiţie şi evlavia epocii Macedonenilor favorizară înflorirea artei manuscriselor ilustrate, religioase şi profane. Dacă judecăm după înrudirile de stil şi de iconografie, se pare că un anumit număr de pictori ar fi împodobit manuscrisele religioase şi, totodată, ar fi executat şi icoane.

Odată cu domnia lui Vasile I, în miniatură, ca şi în pictura murală se afirmă un stil original. Maniera practicată atunci în scriptoriul Marelui Palat contrastează, prin frumuseţea sa solemnă şi gravă, coloritul său somptuos şi căutarea unei spiritualităţi intense, cu prospeţimea spontană a

miniaturilor paleocreştine. Folosirea fondurilor albastre şi a unor culori dense era unul dintre mijloacele care au contribuit cel mai adesea la producerea acestor efecte. Impresia de măreţie senină ce se desprinde din miniaturile epocii aminteşte de mozaicurile din absida Sfintei Sofia de la Constantinopol.

Manuscrisul Grigore din Nazianz al lui Vasile I (Paris gr. 510)

Culegerea ilustrată a omiliilor lui Grigore din Nazianz, executată după anul 880 şi înainte de 883 pentru Vasile I, este unul dintre cele mai strălucite exemple ale acestui stil. Hristos tronând, portretele lui Vasile, al soţiei sale Evdochia şi ale celor doi fii au o amploare maiestuoasă, împrumutată de la subiectele similare ale picturii monumentale. Scenele din Vechiul şi Noul Testament, episoadele din misiunea şi martiriul apostolilor, din vieţile sfinţilor Vasile şi Grigore din Nazians, sau chiar din istoria bisericii în secolul al IV-lea dovedesc un viu simţ al naraţiunii, care îşi trage seva din modelele mai vechi, dar le retălmăceşte foarte adesea cu un gust nou al demnităţii ceremonioase, adesea uşor pompoasă. Cerurile cu felurite nuanţe de albastru şi de trandafiriu decurg din unul dintre prototipurile de tradiţie romană pe care mişcarea umanistă a timpului le aduna în bibliotecile de la Constantinopol. Firescul atitudinilor, regularitatea trăsăturilor fizionomiilor, drapările sculpturale care se mulează pe rotunjimile trupurilor robuste, impresia de

adâncime a spaţiului dată de jocul culorilor denotă un meşteşug foarte sigur şi, totodată, cunoaşterea operelor antice. Cutele spaţiate între ele delimitează mari suprafeţe de culori deschise, fără să se înghesuie încă unele în altele cum o vor face mai târziu. Acest procedeu se regăseşte, la fel ca şi feţele late cu parul lins, la patriarhii de pe timpanul de nord al Sfintei Sofia. Mai multe scene, cum ar fi acelea din viaţa lui Iulian Apostatul, par inspirate din pictura istorică monumentală, ale cărei originale au dispărut.

Acest ideal de gravitate solemnă s-a impus, cu ceva mai puţină fineţe şi somptuozitate, în copia după *Topografia creştină* a lui Cosmas Indicopleustes, care a fost executată într-un scriptorium constantinopolitan în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al IX-lea. Unele miniaturi au fost fără îndoială reproduse după cele care ilustrau ediţia originală din secolul al VI-lea, dar altele sunt creaţii ale secolului al IX-lea, sau constituie remanieri atât de profunde ale modelelor prototipului încât pot fi socotite opere noi. Multe au o măreţie monumentală şi prezintă o distribuţie care presupune o influenţă

M an user is cul Cosmas 1 ridicopleustes de la Vatican (Vat, mss, gr. 699)

În prima jumătate a secolului al X-lea, arta miniaturii a participat din plin la mişcarea de întoarcere spre izvoarele antice care, începută încă din epoca iconoclastă şi intensificată în a doua jumătate a secolului al IX-lea, a dat naştere acelui *Myriobiblion* al lui Fotie, la alcătuirea marilor enciclopedii ale lui Constantin al VII-lea

Porfirogenetul, precum şi la copierea unor numeroase texte ale autorilor antici. Însuşi Constantin Porfirogenetul se îndeletnicea cu arta miniaturii.

a picturii murale, în a Doua Venire, 1 tristos tronând, „îngerii în ceruri", „oamenii pe pământ", şi „morţii înviind de sub pământ" (spre a relua textul inscripţiilor marginale) sunt suprapuşi după o ierarhie comparabilă cu aceea care impune repartizarea decorului în bisericile contemporane.

Psaltirea greacă 139 din Biblioteca naţională de la Paris

Miniaturile Psaltirii greceşti 139 din Biblioteca naţională de la Paris, executate după cât se pare în cursul primei jumătăţi a secolului al X-lea în scriptoriul imperial, reprezintă una dintre cele mai vestite mărturii ale acestei renaşteri din vremea Macedonenilor (il. *137*). Scenele bucolice, cu animale, arbori şi tufişuri, veşmintele şi atitudinile personajelor, fundalurile de arhitecturi, figurile de dansatoare, episoadele războinice, numeroasele alegorii, procedeele de compoziţie, simţul volumului şi al spaţiului, stilul plin de graţie, nobleţe şi armonie, totul contribuie să ne dea aproape iluzia că ne aflăm dinaintea unor opere antice. Fără îndoială că miniaturiştii au avut la îndemână miniaturile alexandrine sau romane, ele însele foarte apropiate de mozaicurile pavimentare şi de picturile murale.

Acestui curent de întoarcere la modelele antice îi aparţine de asemenea rotulul lui Iosua de la Vatican (il. *138*), care a redat atât de bine maniera prototipurilor sale încât a provocat

printre arheologi

Botului lui Iosua (Vat. Palat.

gr. 431)

Au fost ilustrate de asemenea textele profane antice într-o manieră sprintenă şi uşoară, care aminteşte totodată de pictura pitorească din epoca elenistico-romană şi de miniaturile pe papirusuri ale romanelor greceşti. Miniaturile din scrierea *Theriaca* a poetului Nicandru din Colophon (tratat compus în secolul al II-lea î.e.n. privitor la muşcăturile de şerpi şi leacurile care aduc vindecarea lor) păstrează prospeţimea idilelor pastorale îndrăgite de arta alexandrină (*il. 139*). Stilizarea cutelor veşmintelor este totuşi o trăsătură cât se poate de bizantină. O dovadă suplimentară despre originea antică a acestei ilustrări există în asemănarea, subliniată de dl. Weitzmann, între miniatura care reprezintă şerpii ce se nasc din Sângele Titanilor şi Giganţii din mozaicul aflat la Piazza Armerina (în Sicilia): miniaturistul bizantin a avut aici ca model o Gigantomahie care putea să se inspire dintr-un prototip al picturii romane din secolul al III-lea e.n. şi chiar mai îndepărtat, din Pergam.

cele mai mari incertitudini în legătură cu data lui. Unii au încercat să îl aşeze în secolul al V-lea sau al VI-lea, alţii în al VII-lea, sau chiar în jurul anului 700. Dl. Weitzmann a arătat că trebuie să fie vorba despre o operă executată sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913 – 959), poate în urma victoriilor repurtate de armatele imperiale asupra arabilor în nordul Siriei şi al Mesopotamien Folosirea tehnicii schiţei uşor

colorate, în locul guaşei, ajunsă pe atunci tradiţională, accentuează aspectul elenistic al stilului. Vioiciunea naraţiunii, iuţeala desenului, varietatea atitudinilor, arhitecturile şi peisajele, alegoriile dau acestui manuscris o aparenţă antică.

„T her iaca" de Nicandru

În a doua jumătate a secolului al X-lea, datorită contactului cu operele Antichităţii, s-a constituit un stil cu adevărat clasic, mult mai original decât acela al miniaturilor pre Evanghelii în stil clasic cedente, deoarece în afară de pitorescul anecdotic el a regăsit simţul unei frumuseţi nobile şi elegante, pe care a pus-o în slujba expresiei spiritualităţii creştine. Acest stil apare în portretele lui Hristos, Fecioarei, evengheliştilor, sfinţilor şi prorocilor. Printre cele mai frumoase exemplare ale acestei categorii, vom reţine Evanghelia greacă nr. 70 din Biblioteca naţională de la Paris, copiată în anul 964 sub Nichifor Focas, şi evangheliarul 204 de la Sinai, în care figurile în picioare se desprind pe fondul de aur a cărui puritate nu este alterată de niciun element de peisaj. Sobrietatea mai mare a coloritului conferă acestor portrete un aspect mai clasic. Busturile celor doisprezece proroci minori, înscrise în medalioane pe două pagini ale manuscrisului lui Theodoret de la Torino, amintesc de portretele din pictura antică şi, în acelaşi timp, vestesc sfinţii de la Daphni prin amestecul lor de expresie energică şi de frumuseţe armonioasă (*il. 140*).

Mult mai adesea îi găsim pe evanghelişti

şezând, scriind sau meditind, după tradiţia portretelor de autori antici, ele însele inspirate după statuile filosofilor şezând. Deseori fundalurile sunt ocupate de motive arhitecturale, mai mult sau mai puţin dezvoltate, şi ele de origine antică.

Chiar la Constantinopol, în vremea lui Vasile al II-lea (976 – 1025), sub influenţa acestui soldat aspru şi a călugărilor pe care îi preţuia, s-a constituit un stil mai sever. Avem o mărturie foarte reprezentativă în Menologul (culegere de notiţe biografice asupra sfinţilor clasaţi în ordinea calendarului bisericesc) care a fost executat pentru împărat pe la 985. Acest manuscris cuprinde notiţele din primul semestru, din septembrie până în februarie. Fiecare pagină este ilustrată cu o miniatură care ocupă mai puţin din jumătatea ei. În total sunt patru sute treizeci de miniaturi. Pe marginea fiecăreia se citeşte numele unui artist, desigur al miniaturistului mai

Menologul lui Vasile al II-lea degrabă decât al autorului panoului de pictură monumentală din care se va fi inspirat miniaturistul. Numărul acestor artişti se ridică la opt şi ei se numeau Pantaleone, Nestor, Mihail cel Tânăr, Gheorghe, Simeon, Mina, Mihail din Blacherne şi Simeon din Blacherne. Cum spaţiul rezervat miniaturilor este destul de întins şi cum ele nu cuprind adesea decât câteva personaje sau chiar numai figura sfântului comemorat, un loc important a fost lăsat munţilor şi fundalurilor de arhitecturi joase şi întinse, cuprinzând adesea un portic sau un zid lung ce leagă două corpuri laterale, după o

formulă care derivă din decorurile teatrului antic. Prezenţa unor atlanţi la unele porticuri arată de asemenea ceea ce acest manuscris poate datora artei pagine. Pictorii au folosit în mai multe rânduri procedeul – utilizat cu atâta succes în marea pictură murală din secolul al XII-lea – care constă în a înscrie figurile în accidentele de teren care le subliniază mişcările. De asemenea miniaturiştii au reprezentat bisericile vestite unde se cinstea memoria anumitor sfinţi. Scenele înfăţişând martiriul sau tăierea capului unor sfinţi sunt tratate cu vioiciune. Victimele au siluete alungite pentru a mobila fundalul şi par lipsite de greutate. În reprezentările supliciilor, o imaginaţie artistică destul de crudă s-a lăsat pradă ispitelor genului. Dar există de asemenea miniaturi de un calm hieratic, cum sunt cele care îi arată pe sfinţii în rugăciune sau pe Hristos citind textul lui Isaia în mijlocul iudeilor

(a. ui).

Acelaşi stil auster inspiră şi cele două miniaturi, pe întreaga pagină, de la începutul Psaltirii aflate în biblioteca San Marco şi executate pentru Vasile al II-lea după victoriile sale hotărâtoare din 1017 asupra bulgarilor. Sobrietatea mijloacelor folosite dau o expresie de robustă măreţie imaginii triumfale în care împăratul, redat într-o atitudine de

Psaltirea lui Vasile al II-lea din Biblioteca San Marco de la Veneţia

Pentru a răspunde exigenţelor unor amatori rafinaţi, al căror număr sporea mereu, atelierele au produs manuscrise de format mic – mai ales

evanghelii şi culegeri de predici – împodobite cu scene minuscule, ale căror figuri sunt alungite, uneori subţiratice şi plăpânde, desenate cu o mină rapidă şi precisă. Coloritul a devenit mai nuanţat. Miniatura încetă să mai fie înainte de toate o ilustraţie, pentru a deveni o ornamentaţie. Fiecare pagină trebuia să contribuie la delectarea cititorului. Caligrafia elegantă, cu litere cel mai adesea de aur, îşi împletea efectele cu acelea scoase din iniţialele cu figuri, din chenarele somptuoase şi din repartiţia decorativă asemenea aceleia din tabelele de concordanţă, în care florile şi animalele reale sau fantastice, chiar şi personajele umane, însufleţesc cu o viaţă feerică bogate motive arhitecturale sau geometrice. În coloritul intens al acestor miniaturi se relevă înrâurirea pe care emailurile contemporane, precum şi ţesăturile au exercitat-o asupra rafinamentului compoziţiilor decorative. Bizanţul şi-a creat astfel un stil propriu în miniatura ornamentală, foarte îndepărtat de modelele antice şi care era mult îndatorat tradiţiei artelor somptuare din Orient. Acest stil, care îşi făcuse apariţia încă de la începutul secolului al XI-lea, a înflorit în anii 1040 şi următorii, atunci când aspră cutezanţă, este înconjurat de Hristos şi de arhanghelul Gavriil care îl încoronează, de Mihail care îi susţine lancea, de busturile celor şase sfinţi militari, a căror protecţie i-a înlesnit izbânda, şi de opt ostateci bulgari prosternaţi la picioarele lui (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. XI). Pe pagina următoare, scenele din viaţa lui David, de la „ungerea” sa până la căinţă, sunt tratate cu

acelaşi gust pentru naraţiunea vie ca şi majoritatea episoadelor din menolog. Regăsim aici aceeaşi utilizare a arhitecturilor şi a fundalurilor de coline sau de munţi (D. Talbot Rice, op. cit., pl. 127).

Manuscrise de format mic clientela căruia i se adresa s-a instalat la putere ca urmare a triumfului nobilimii civile. El este cât se poate de bine reprezentat în Biblioteca naţională de la Paris prin Evangheliile greceşti nr. 64 şi nr. 74, realizate de meşteri înzestraţi cu o mare iscusinţă şi un gust delicat.

Acestui stil îi aparţine de asemenea culegerea de omilii ale lui Ioan Gură de Aur, începută pentru Mihail al VII-lea Ducas (1071 – 1078) şi terminată pentru urmaşul său, Nichifor al III-lea Botaniatul (1078 – 1081). Figura lui Ioan Gură de Aur este impregnată de acel ideal de eleganţă ascetică ce avea să domine de acum înainte în reprezentările Sfântului. Capul arhanghelului Mihail, de o frumuseţe blândă şi pură, prevesteşte îngerii de la Sanť Angelo în Formis (il. *143-bis*).

Miniaturi din secolul al XII-lea

Manuscrisul Sfântului Ioan Gura de Aur al lui Nichifor al III-lea Botaniatul

La începutul secolului al XII-lea, gustul pentru naraţiune care, în pictura monumentală, favorizase dezvoltarea ciclului evanghelic, şi-a dat frâu liber şi în arta miniaturii. Acestui gust i se datoresc opere de un stil viguros în care personajele şi-au pierdut înfăţişarea plăpândă din secolul al XI-lea, dar ne fac să ne gândim la nişte păpuşi mici. În Psaltirea greacă nr. 1927 de la

Vatican, ilustrarea narativă a psalmilor, până atunci rezervată marginilor, trece în fruntea poemelor, astfel încât să poată căpăta mai multă însemnătate.

Imaginaţia narativă va fi încă şi mai bine folosită ceva mai târziu în abundenta ilustrare a celor şase omilii pe care călugărul Iacov din mănăstirea Kokkinobaphos (în Bithynia, lângă Brussa) le-a compus pentru sărbătorile

Omiliile lui iacov din Kokkinobaphos

Fecioarei, luând ca punct de pornire Protoevanghelia lui Iacov şi legendele despre viaţa Maicii Domnului. Textili şi ilustrarea purced dintr-o aceeaşi formă de spirit cu coloratura populară. Există două manuscrise pictate alo acestei culegeri, unul în Biblioteca naţională de la Paris (gr. 1208) şi celălalt la Vatican (gr. 1162). Miniaturile lor se aseamănă îndeaproape, fără să fie absolut identice. Manuscrisul de la Vatican este mai îngrijit executat. Fără îndoială miniaturistul se va fi slujit de numeroasele modele pe care i le furniza ilustrarea Vechiului şi Noului Testament, sau a scrierilor apocrife, dar nu s-a sfiit să născocească şi forme noi. Este unul dintre aceia care au luat parte la profunda reîmprospătare a stilului miniaturii, la care a fost martor începutul secolului al XII-lea. Cu multă iscusinţă şi forţă în execuţie, el a exprimat calităţi de prospeţime şi de duioşie, de acuitate a observaţiei şi de simţ al pitorescului. A ştiut să dea compoziţiilor sale savoare şi un farmec mai puţin naiv decât pare la o primă vedere. În peisaje (il. *142*), care ocupă adesea întreaga miniatură, imaginaţia sa vizionară

îl împinge să stilizeze într-un chip foarte ornamental elementele preluate din contemplarea spectacolelor oferite de natură şi introduce în ele, cu multă artă, scenele figurative datorate modelelor de care s-a slujit. Această plenitudine a fundalurilor ne îndeamnă să ne gândim la Gauguin. Miniaturistul înzestrează cu multă fervoare delicată reprezentările episoadelor din Viaţa Fecioarei. Totodată, el este omul secolului al XII-lea prin predilecţia sa faţă de vioiciunea mişcărilor şi elanul drapărilor, care vestesc pictura murală din anii 1160 şi următorii. Importanţa pe care o acordă liniei în redarea cutelor veşmintelor prefigurează de asemenea cursul pe care îl va lua ulterior arta secolului al XII-lea. Şi mai ştie să împartă grupurile în aşa fel încât să producă efecte de ansamblu. Iubeşte coloritul intens: tonurile albastre şi roşii domină, fiind urmate de cele violete şi cafenii.

Evoluţia miniaturii în veacul al XII-lea în cursul veacului al XII-lea, la fel ca şi în pictura monumentală, execuţia devine din ce în ce mai lineară, multiplicând cutele, tratând ca bucăţi izolate diferitele părţi ale trupului, redând cu minuţie pletele şi bărbile. S-au căutat expresiile energice şi încordate, atitudinile însufleţite şi chiar patetice, mişcările impetuoase (*il. 143*). Dar, în ansamblu, atunci a avut loc o netă degradare a stilului.

Miniaturi armene

Arta miniaturii a rămas foarte vie în Armenia, până la cucerirea ţării de către selgiucizi, între anii 1063 şi 1071. Ea a renăscut la sfârşitul

secolului al XII-lea, când o bună parte a teritoriului a fost din nou eliberată. În acest răstimp ea înflorise printre refugiaţii armeni din Cilicia. Miniaturiştii care au împodobit aceste manuscrise s-au îndepărtat de hieratismul şi de caracterul transcendent al modelelor lor bizantine şi le-au adaptat cu o vigoare plină de sevă. Printre principalele mărturii ale acestei arte vom reţine Evanghelia dăruită de regina Mike, soţia regelui Ardzruni, mănăstirii Varag, în anul 902 (sau 862) şi Evanghelia din Etşmiadzin, executat în anul 989.

Sub Macedoneni şi sub Comneni, marea artă statuară pusă, de fapt, exclusiv în slujba împăraţilor continuă să alunece pe calea decăderii, pe care pornise încă din epoca paleocreştină, fără să dispară totuşi cu desăvârşire. După mărturia textelor, Vasile I ar fi trimis la topit statuia de bronz a lui Solomon pe care Iustinian o aşezase în hipodrom şi din metalul astfel recuperat ar fi pus să i se facă propria sa efigie, pe care ar fi aşezat-o la temelia Noii sale Biserici. Mult mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, Andronic I şi-ar fi ridicat şi el propria statuie de bronz în vârful unei coloane.

5. SCULPTURA

Ronde-bosse

În Muzeul arheologic de la Istanbul se păstrează o ciudată statuie în ronde-bosse, ceva mai mică decât mărimea naturală, a unui acrobat, îmbrăcat cu „slip”, făcând tumbe deasupra a patru colonete care, prin stilul capitelurilor, permit datarea în secolul al XII-lea (*il. 144*). Această

operă ilustrează favoarea, atestată de texte, de care se bucurau jocurile şi spectacolele oferite de atleţi, saltimbanci şi dresori de animale, în capitala Imperiului.

Relieful a cunoscut o recrudescenţă de preferinţă sub acţiunea tendinţelor clasicizante, cărora

Reliefuri li s-a datorat de asemenea înaltul grad de calitate atins în vremea aceea de fildeşuri. S-a recurs deseori la această tehnică pentru a-l reprezenta pe împărat în picioare, într-o atitudine de maiestuoasă nepăsare, îmbrăcat cu *loros*: eşarfă lată bătută în pietre preţioase. În Muzeul de la Istanbul se păstrează una dintre aceste plăci care, prin firescul atitudinii şi amploarea vie a redării veşmântului, aparţine epocii de apogeu pe care îl atinge şcoala de sculptură de la Constantinopol pe la mijlocul secolului al XI-lea (*il. 145*). Tratarea mâinii drepte aduse în faţa pieptului dovedeşte că artistul observase cu atenţie modelul viu. În cursul secolului al XII-lea, factura tinde să redevină mai aspră, aşa cum o arată rondelele cu figuri de împăraţi din Campiello Angaran de la Veneţia şi din colecţiile Dumbarton Oaks, sau chiar relieful cu apoteoza lui Alexandru încastrat pe faţada nord a Sfântului Marcu.

De asemenea au fost dăltuite în piatră subiecte religioase, ca Bunavestire, Naşterea, Botezul, învierea, Deisis şi imagini ale Maicii Domnului, arhanghelilor şi sfinţilor, adevărate icoane sculptate.

Unul dintre cele mai vechi reliefuri a reapărut, în cursul ultimului război, cu prilejul

distrugerii cimitirului evreiesc de la Salonic, în 1943 – 1944, dintr-un mormânt, în care fusese încastrat. Stilul său permite să fie situat în jurul anului 900. Este vorba despre o icoană de cult, care a aparţinut mănăstirii Ilosios David şi îl reprezintă pe sfântul patron al acesteia în atitudine de orant. Se pare că, de cealaltă parte a mesei altarului, pe peretele bernei, i-ar fi corespuns o icoană de piatră a Fecioarei în atitudine de orantă, păstrată astăzi în Muzeul bizantin de la Atena şi care pare să fi ieşit din acelaşi atelier. Sub influenţa emailurilor care, în aceeaşi epocă, au cunoscut o mare vogă, s-a folosit o tehnică prefigurând aceea a sculpturii în *champlevê*. Fondul din jurul celor două figuri a fost scobit şi urma să fie umplut cu o pastă colorată, făcută dintr-un amestec de ceară şi de praf de marmură. Adânciturile din veşmânt fuseseră umplute cu aceeaşi materie, iar cele care nu erau destul de adânci au fost acoperite cu un strat gros de culoare. La o lespede somptuoasă din muzeul de la Istanbul, înfăţişând-o pe sfânta Evdochia, s-a utilizat fildeş şi os pentru părţile neacoperite ale mâinilor şi obrazului, iar pietre colorate au fost încrustate pentru a figura gemele care împodobeau coroana şi veşmântul (*il. 146*).

Printre numeroasele icoane de piatră ale Fecioarei, una dintre cele mai frumoase a fost sculptată pentru biserica Sfântul Gheorghe din palatul Mangana, pe care Constantin Monomahul a zidit-o între anii 1048 şi 1054 (il. *147*). Ca şi la icoana mai veche a Fecioarei, găsită la Salonic şi păstrată în muzeul bizantin de la Atena, mâna

dreaptă şi desigur şi stingă, astăzi pierdută, erau străpunse de un orificiu din care, cu prilejul anumitor sărbători, ţâşnea aghiazma care se spune că săvârşea minuni. Această operă este una dintre cele mai pur clasice din arta bizantină şi arată ce măiestrie puteau atinge sculptorii care, pe la mijlocul secolului al XI-lea, lucrau pentru clientela rafinată din mediul aristocraţiei civile. Artistul regăseşte aici o parte din secretele reliefului şcolii lui Fidias şi, graţie unei facturi concentrate, modelează formele trupului şi ale veşmântului într-un strat subţire de materie şi cu o sobrietate de expresie viguros sugestivă. Faldurile au fost puternic stilizate, dar fără a dăuna expresiei de viaţă. Ele învăluie figura într-o eleganţă senină şi îi conferă în acelaşi timp amploare şi echilibru. O imperceptibilă mişcare vine din contra postul în care stă personajul, inspirat din statuile Greciei clasice, cu greutatea sprijinită pe un picior, celălalt fiind îndoit. Antebraţul drept se îndepărtează de umăr mai mult decât cel stâng, evitându-se astfel o simetrie prea strictă, dar frontalitatea menţine o foarte marcată nobleţe de atitudine.

Acest tip a fost tratat pe o placă de la Salonic cu o artă mai liberă şi mai puţin atentă la efectele decorative (*il. 148*). O atitudine mai destinsă, un modelaj mai accentuat, cute mai spaţiale între ele şi mai lungi fac ca opera să se apropie mai mult de statuile antice, derivate din modelul Afroditei de la Neapole-Fréjus (la Lu vru, sfârşitul secolului al V-lea î.e.n.), care au slujit adeseori la decorarea fântânilor, ca şi multe dintre Fecioarele bizantine

pe care le studiem aici.

În secolul al XII-lea, slăbirea simţului plastic şi tendinţa crescândă către jocurile de suprafeţe şi de linii, ale căror efecte le-am relevat în marea pictură şi în miniatură, au dus în sculptură, unde s-a menţinut gustul reliefului destul de plat, la uscăciune şi uneori la manierism: vom cita ca exemple placa înfăţişând doi sfinţi tineri (Cosma şi Damian?), încastrată în zidul Capelei Fecioarei Nicopeia din biserica San Marco de la Veneţia, precum şi Fecioara orantă şi arhanghelul Mihail din muzeul de la Berlin, provenind fără îndoială din biserica Maicii Domnului Peribleptos de la Constantinopol şi care ar dovedi apariţia acestui stil încă de la sfârşitul secolului al XI-lea.

Ştiinţa modelajului delicat, care fusese regăsită în secolul al XI-lea, s-a pierdut, însă la capătul evoluţiei, prin anul 1200, s-au mai executat opere de o frumoasă ţinută, care îmbinau severitatea generală a liniei şi a volumului cu eleganţa detaliului, printr-un fenomen analog cu acela ce se produsese în pictură cam în acelaşi timp. Din această vreme trebuie să dateze sfântul Dumitru tronând, pe care veneţienii l-au adus cu ei de la Constantinopol, împreună cu multe alte opere, după cucerirea oraşului în 1204 şi pe care l-au montat pe faţada de vest a Sfântului Marcu (*il. 149*). Sfântul Gheorghe din vecinătatea lui este o imitaţie veneţiană, cu forme mai molatice şi mai complicate.

Gustul care exista pe atunci pentru relief a dus la tratarea în această tehnică a subiectelor profane slujind la decorarea palatelor şi a

fântânilor. Într-o societate în care isprăvile războinice şi cinegetice însemnau o probă de valoare, cu care împăraţii şi membrii aristocraţiei se făleau, erau reprezentate cu plăcere luptele lui Dighenis Akritas, sau ale altor eroi pentru noi anonimi.

Obiceiul căpătat încă din epoca iconoclastă de a se inspira, în ce priveşte panourile de parapet ale altarului, din decorul ţesăturilor orientale se generaliză sub influenţa Constantinopolului unde, în artele somptuare, atelierele Marelui Palat foloseau din belşug motive de origine arabă, care, adesea, erau mult mai vechi, aparţinând sasanizilor. Această manieră orientalizantă s-a bucurat de mare trecere la Atena, unde se găsesc numeroase plăci de marmură pentelică în acest stil. Subiectele, tratate cu mai multă sau mai puţină libertate de adaptare, aparţin artei animaliere din Orientul Apropiat: vulturi ţinând în gheare iepuri, grifoni, sfincşi, sirene, lei atacând cerbi ori tauri, sau chiar lei înfruntându-se de o parte şi de alta a Arborelui vieţii (*il. 151*), patrupede şi păsări suprapuse şi sfâşiindu-se între ele. Imitarea ţesăturilor impunea uneori tratarea coamelor în lungi şuviţe stilizate cu extremităţile curbate şi dispuse simetric. Din acelaşi motiv, blana animalelor sau penele păsărilor sunt redate prin incizii sau prin scobituri asemănătoare cu punctele de broderie (*il. 153, 154*). Se întâmplă uneori ca sculptorul să copieze cu mai multă sau mai puţină dibăcie şi fidelitate, pe marginea plăcii, semnele cufice ale modelelor sale arabe.

Împotriva fiarelor sălbatice sau a monştrilor

(il. *152*), precum şi faptele vitejeşti ale lui Heracles, ajunse din nou la modă desigur printr-o ediţie ilustrată a vreunui poem epic din Antichitatea greacă, astăzi dispărut. Una dintre aceste plăci importate în Veneţia şi încastrate în faţada Sfântului Marcu (*il. 150*) a dat loc ea însăşi unei imitaţii locale, care îl reprezintă pe Heracles cu cerboaica din Ceryneea şi cu hidra din Lerna.

Panouri de parapet

Tot după exemplul ţesăturilor cu galoane au conceput sculptorii şi ideea crucilor făcute din împletituri şi încadrate, la bază, de păuni sau de acvile înscrise în medalioane (*il. 155, 156*).

În secolul al XI-lea, gustul pentru ornamentaţia rafinată, care a dat efecte atât de izbutite în miniaturi, s-a făcut simţit şi în sculptură în dispoziţia totodată mai elegantă şi mai complexă a motivelor şi în grija mai mare faţă de execuţie. Ga şi manuscrisele, aceste plăci au operat fuziunea într-un stil original, specific bizantin, a unor elemente izvorâte din tradiţia paleocreştină şi a unei sintaxe decorative împrumutate de la artele Orientului. Panoul de parapet de la Torcello (il. *157*), cu vechea temă a păunilor faţă în faţă bând dintr-un caliciu pe un fundal de vrejuri, vădeşte o netă înrudire de spirit cu chenarele evangheliilor contemporane. Rozetele ancadramentului amintesc de cele de pe casetele de fildeş.

Sub efectul acestei mişcări de reîntoarcere la modelele paleocreştine s-a produs de asemenea o anume renaştere a artei sarcofagului. Dar, în locul personajelor înfăţişate pe vechile recipiente

funerare, s-au folosit motivele utilizate odinioară pe panourile de parapet (care fuseseră ele însele înlocuite prin reprezentări animaliere): cruci, rozete, frunzişuri, pini, peşti, în ansamblu simboluri ale operei de mântuire şi ale făgăduinţelor raiului. Un sarcofag de acest gen a fost trimis de la Constantinopol la Kiev pentru cneazul Iaroslav (1019 – 1054). Exemplare asemănătoare s-au găsit şi la Salonic.

Alte panouri se apropie şi mai mult de sculptura paleocreştină, nu numai prin folosirea temelor simbolice, ci şi prin stilul lor. Pe faţada nord a Sfântului Marcu a fost încastrată o placă în care, între doi curmali încărcaţi de roade şi flancaţi la rădăcină de coşuri pline de fructe, spre a evoca Raiul, două grupuri de şase oi, desemnate printr-o inscripţie ca fiind cei doisprezece apostoli, încadrează tronul Etimasiei, care poartă Evanghelia şi crucea încununată de un medalion în care se înscrie mielul. Execuţia este puţin cam aspră (Demus, *The church of San Marco*, fig. 60).

Sarcofage

În Armenia şi în Georgia, sculptura de pe faţadele bisericilor a continuat să meargă pe căile destul de independente pe care se îndrepta încă din epoca paleocreştină graţie arhitecturii în piatră. Aflăm mereu aceeaşi sinteză originală de elemente bizantine şi orientale. În biserica Sfintei Cruci, construită de regele Gagik între anii 915 şi 921 în insula Ahtamar, pe lacul Van, s-a păstrat cel mai important ansamblu din acea epocă. Sculpturile îmbracă faţadele în frize suprapuse pe aproape toată înălţimea lor. La baza conului

acoperişului, în partea de sus a zidurilor şi puţin mai jos, pe pereţi, se desfăşoară trei frize, cuprinzând animale (lei, gazele, cerbi, iepuri) şi câteva figuri omeneşti. Subiectele de pe friza de jos se înscriu între buclele unui vrej încărcat cu ciorchini de struguri. Alte vrejuri se arcuiesc deasupra ferestrelor. În mijlocul fiecărui fronton se desprinde un evanghelist în picioare. Mai jos urmează capete de animale în relief, plăci împodobite cu cruci şi busturi înscrise în medalioane. În sfârşit, deasupra soclului, de care le separă crengi împletite de rodii, se află personaje de statură înaltă printre care se strecoară câteva animale. La vest, de o parte şi de alta a uşii centrale, au fost reprezentaţi Hristos făcând gestul binecuvântării şi ţinând Evanghelia pe care stă scris: „Eu sunt Lumina lumii”, şi regele Gagik care îi oferă biserica. Dedesubtul ferestrei, doi îngeri ţin un medalion în care se înscrie crucea, căreia îi era consacrată biserica. Iconografia este conformă cu datinile greceşti: la vest se arată sub patronajul cui se afla biserica şi nu ne putem împiedica să facem o apropiere între acest grup sculptat şi mozaicul de deasupra uşii imperiale din Sfânta Sofia. La est au fost ilustrate marile etape ale istoriei creştinismului din punctul de vedere al Armeniei. Facerea lumii este evocată în interiorul unui medalion, prin imaginea lui Adam care, aşa cum grăieşte şi inscripţia, „dă nume animalelor şi fiarelor sălbatice”, figurate dedesubt. S-au reprezentat de

Armenia şi Georgia asemenea sfinţii care constituiau cu precădere obiectul evlaviei locale.

Faţadele nord şi sud poartă subiecte din Vechiul Testament, familiare artei paleocreştine, cărora li se adaugă şi unii sfinţi veneraţi cu precădere în Armenia (*il. 100*).

S-au relevat în aceste sculpturi de la Ahtamar numeroase urme ale influenţei artei sasanide, care s-a exercitat îndeosebi prin intermediul talerelor de argint şi al ţesăturilor: costumele bogat brodate ale prinţilor, păsările cu gâtul prins în panglici, rozetele de pe trupul unui grifon, monstrul lui Iona asemănător cu un cal de mare de la Tak-iBostan. Spiritul decorativ biruie sentimentul volumului în aceste figuri lipsite de relief, care par lipite pe fundalul zidului la care se articulează printr-o muchie dreaptă. Detaliile interioare sunt desenate prin incizii fără relief, ca şi când pietrarul ar fi vrut să rămână foarte aproape de modelele pe care i le ofereau ţesăturile şi miniaturile.

În alte părţi, dimpotrivă, se întâlnesc volume bine detaşate la figurile ctitorilor săpate în relief adânc şi uneori chiar în ronde-bosse. Aşa este regele Gagik la Sfântul Gheorghe de la Ani şi la Hanghbat Sembat şi Gurgen (în 991).

În sculptura ornamentală din Armenia, împletiturile în combinaţiile cele mai variate capătă o importanţă primordială. Ele încadrează ferestrele, împodobesc capitelurile colonetelor, acoperă pietrele de mormânt în jurul crucilor, năpădindu-le chiar şi braţele. O influenţă comună a ţesăturilor înrudeşte aceste monumente cu sculpturile contemporane de la Constantinopol şi din Grecia.

O estetică eminamente decorativă, de un spirit analog cu aceea din insula Ahtamar, predomină în ansamblurile, mult mai aerate, de figuri umane, de animale reale sau teratologice şi de plante, cel mai adesea în relief plat, care acoperă părţile înalte ale mai multor biserici din Vladimir-Suzdal. Citǎm ca principale exemple biserica Pokrovului

Vladimir-Suzdal

(a Fecioarei-Ocrotitoare), pe râul Neri i, şi, mai ales, Sfântul Dumitru de la Vladimir. La Sfântul Gheorghe de la Iuriev-Polski, decorul redevine mai îmbelşugat şi aminteşte mai mult de Ahtamar. De altfel această artă, care a căpătat aspecte specifice în Rusia, a primit impulsul din Armenia şi din Georgia.

6. ARTELE SOMRTUARE

Epoca Macedonenilor şi a primilor Comneni este aceea în care, într-un imperiu aflat în culmea prestigiului său şi dispunând de resurse considerabile, feluritele tehnici ale artelor somptuare au atins deplina lor înflorire. Nu există civilizaţie care să fi folosit vreodată mai multe materii preţioase: fildeş, aur, argint, bronz, email, nestemate, perle, ţesături de mătase şi de lină au fost chemate să satisfacă dorinţa nemăsurată de lux şi s-au combinat nu o dată într-o aceeaşi lucrare. Cronicarii bizantini ne-au păstrat amintirea splendorii pe care împăraţii o desfăşoarău în decorarea palatelor lor şi în fastul ceremoniilor. Biserica nu era mai puţin doritoare de a aduce Atotputerniciei lui Dumnezeu omagiul care i se cuvenea şi de a-i afirma superioritatea

asupra rivalelor sale prin etalarea unui fast pe care nimeni în altă parte nu-l putea egala. Împăraţii ţineau să-şi arate pioşenia prin daruri de mare preţ oferite sanctuarelor şi mănăstirilor cu prilejul încoronării sau al sărbătorilor mari. Produsele atelierelor bizantine au fost foarte căutate – şi uneori imitate – atât în Occidentul latin cât şi în Orientul slav. Împăraţii dăruiau aceste obiecte stăpânitorilor sau prelaţilor pe care doreau să-i măgulească sau să-i impresioneze. Bizantinii înşişi importau din străinătate nu numai materii preţioase, ci şi obiecte prelucrate: mătăsuri şi porţelanuri din

China, ţesături persane, giuvaeruri şi pietre preţioase din India, stofe din ţările arabe.

Artele somptuare au căpătat în vremea aceea un asemenea avânt şi au pecetluit al îi de adânc sensibilitatea epocii, încât au influenţat, aşa cum am văzut, miniatura şi sculptura.

FILDEŞURILE

Fildeşurile au fost prelucrate într-un număr impresionant. Spre deosebire de epoca paleocreştină, subiectele religioase au dobândit primul loc, aşa cum era şi firesc într-un Imperiu profund creştinat şi foarte îndepărtat de antecedentele sale păgâne. Numeroase dintre piesele care au ajuns până la noi erau adevărate icoane portative.

Fildeşurile din a doua jumătate a secolului al I X-lea şi din primele decenii ale celui de-al X-lea au acea severitate, uneori uşor stângace, care caracterizează mozaicurile şi miniaturile timpului. Prin stilul său, încoronarea lui Leon al VI-lea (*il*.

158) aminteşte de luneta uşii imperiale din Sfânta Sofia, unde acelaşi *basileus* stă prosternat la picioarele lui Hristos (*il. 107*). Prezenţa Fecioarei şi a arhanghelului Gavril în ambele opere stabileşte între ele o legătură suplimentară de ordin iconografic şi răspunde fără îndoială unui acelaşi fel de evlavie.

Secolul al X-lea

A doua jumătate a secolului al IX-lea (şi începutul secolului al X-lea în cursul secolului al X-lea, o grijă sporită faţă de perfecţiunea formei, care se întemeia pe modelele oferite de mişcarea de reîntoarcere spre antichitate, a dat naştere unui stil care, păstrând în acelaşi timp ceva din rigoarea puţin cam aspră a epocii precedente, ţintea mai mult spre eleganţa figurilor, nobleţea atitudinilor şi aranjamentul armonios al drapărilor, care începea să fie pândit de primejdia complicaţiilor.

Tripticul, aflat pe vremuri în colecţia Barba viile de la Arras şi achiziţionat de muzeul Luvru în 1891, este una dintre cele mai desăvârşit. e reuşite ale atelierelor curţii imperiale, unde a înflorit acest stil. Extinderea cultului sfinţilor a dus, pe obiectele de acest tip, la înfăţişarea în jurul tradiţionalului Deisis, care ocupă partea de sus a panoului central, a unei întregi cohorte de sfinţi, cărora ctitorul dorea să le câştige protecţia.

Cu această operă se aseamănă un triptic din Palazzo Venezia de la Borna, de o eleganţă mai puţin afirmată şi prin urmare aparţinând unei date poate mai îndepărtate din cursul secolului al X-lea (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 98 – 99).

Aceluiaşi curent îi aparţine panoul din Cabinetul de Medalii (Paris), în care Hristos încoronează pe un împărat cu numele de Romanos şi pe soţia sa Evdochia (*il. 160*), fără îndoială Roman al II-lea (959 – 963) şi prima sa soţie, Bertha de Provenţa, care luase numele grec de Evdochia. Anumiţi savanţi au preferat să îl recunoască pe Roman al IV-lea Diogene (1068 – 1071) şi pe soţia acestuia, Evdochia Macrembolitissa, nepoata patriarhului Mihail Cerulariul şi văduva lui Constantin al X-lea Ducas (1059 – 1067). Acestora însă li s-a putut aduce argumentul că obiectul fusese imitat mai înainte pe o plachetă, tot de fildeş, din muzeul Cluny şi pe un medalion de plumb din Muzeul naţional finlandez, care îl reprezentau în ambele cazuri pe împăratul Germaniei, Otto al II-lea (973 – 983), şi pe soţia lui, principesa bizantină Teophano. În sfârşit, prin stilul său de o eleganţă încă uşor reţinută şi în care persistă în chipuri un rest de severitate, fildeşul cu Roman şi Evdochia se situează mai degrabă pe la mijlocul secolului al X-lea decât în veacul al XI-lea.

Redeşteptarea curiozităţii inteligente şi sensibile faţă de Antichitatea greacă, ce a avut loc în secolul al X-lea, a dus, în domeniul producţiei de casete de fildeş, la decorarea lor cu scene mitologice, printre care episoadele legendei lui Heracles ocupă un loc însemnat. În ele se amestecă uneori subiecte biblice, luate mai ales din ilustrarea Rotulului lui Iosua. Izvorul principal din care s-au inspirat lucrătorii în fildeş pare a fi manuscrisele ilustrate ale textelor antice. Aproape

întotdeauna panourile sunt încadrate de rozete, care i-au adus acestui grup numele de „casete cu rozete”. Una dintre cele mai frumoase este caseta care a aparţinut tezaurului catedralei de la Veroli şi care acum face parte din colecţiile „Victoria and Albert Museum» (*il. 159*). Pe capac sunt reprezentate Răpirea Europei şi un dans de Menade la care iau parte Centauri cântând din flaut şi din n-ai. Pe panonie de pe laturile lungi îl vedem pe tiellerophon adăpându-l pe Pegas la fântâna Pirene, sacrificarea Ifigeniei, copii jucându-se cu animale (un uliu, un cerb, un câine şi o leoaică de la care unul dintre ei suge lapte) şi, în sfârşit, din nou Europa în prezenţa Afroditei şi a lui Ares. Pe una din laturile mici se află Dionysos pe un car tras de patru pantere, pe cealaltă o nimfă pe un cal de mare. Muzeul Cluny posedă o casetă din această categorie (Rice, *Art byzantin*, pl. 110 – 111). Capacul poartă scene cu care de luptă: ele sunt poate împrumutate din vreo ediţie ilustrată a Iliadei. În compartimentele de pe laturile lungi se înscriu, în afară de războinici, Heracles purtând pielea leului din Nemeea legată de ghioagă, Nessus şi Dejanira, centaurul Chiron ducându-l în spinare pe Ahile, Acteon devorat de câinele său, Ganymede răpit de vultur.

Din secolele al X-lea şi al XI-lea datează de asemenea un grup de fildeşuri în care artiştii au adaptat la tehnica lor subiectele şi stilul picturilor de icoane şi miniaturilor (*il. 163*). Aceste opere se remarcă prin vioiciunea atitudinilor şi abundenţa cutelor drapărilor săpate adânc. Cel mai adesea, un baldachin ajurat, imitat după miniaturi,

încadrează scena. În Intrarea în Ierusalim de la Berlin, dedesubtul tunicii pe care calcă asinul lui Hristos, şade un băiat care îşi scoate un spin din talpă, prototip statuar de origine antică.

Ducând la o supremă treaptă de perfecţiune căutarea formelor elegante din secolul al X-lea şi despuindu-le de rămăşiţele de rigiditate pe care le păstraseră, secolul al XI-lea a creat opere de o nobleţe şi de o puritate clasică, impregnate de sensibilitate. Fecioara cu Pruncul din muzeul arhiepiscopal de la Utrecht (*il. 162*) – la origine canatul central al unui triptic – are aceleaşi calităţi de frumuseţe senină şi vie, de eleganţă fermă şi sobră, ca şi Fecioara orantă din Palatul Mangana (il. *147*), şi ca şi figurile din evangheliarul 204 de la Sinai. Mai există şi alte Fecioare care sunt doar cu puţin mai prejos, de pildă aceea din Tezaurul catedralei de la Liège. Sfântul Ioan Botezătorul din muzeul arheologic de la Liverpool are aceeaşi forţă de expresie concentrată, aceeaşi factură precisă şi suplă (D.T. Rice, op. cit., pl. 144). În placa ajurată de la „Victoria and Albert Museum”, unde bustul lui Ioan Botezătorul este înconjurat de busturile sfinţilor Filip. Ştefan, Andrei şi Toma, o intenţie mai accentuată de a reda graţia îndulceşte trăsăturile chipurilor, complică pletele şi bărbile, face mai bogate drapările: toate acestea anunţă apariţia stilului propriu secolului al XII-lea.

simbolizând fără îndoială idolatria, călcată în picioare de Hristos triumfător. Tot din antichitate provin şi tipurile apostolilor cu braţul îndoit, înfăşuraţi în togă.

Secolul al XI-lea

Afirmată cu mai multă vigoare, această tendinţă ajunge la un linearism manierist, executat într-un fel destul de sec (*il. 161*). Înrudirea cu mozaicurile de la Monreale este atât de mare, încât uneori cercetătorii au atribuit pe nedrept acestor casete o origine siciliană.

Casete imperiale

Secolul al XII-lea

Ca şi în pictură şi în sculptură, pe feţele anumitor casete s-au evocat isprăvile războinice şi cinegetice ale împăraţilor. Singurul martor care ne-a parvenit din această categorie este o casetă colorată cu purpură, adusă episcopului din Troyes, Gamier de Traisnel, de către capelanul său, Jean Langlois, după jefuirea Constantinopolului în 1204. Ea se află astăzi în tezaurul catedralei (D.T. Rice, *Art byzantin*, pl. 152 – 153). Pe capac, doi împăraţi în mare ţinută de luptă, călărind pe cai acoperiţi cu valtrapuri, după moda regilor sasanizi, flanchează un oraş fortificat de care par să se îndepărteze. Dar, cum în poarta cetăţii, care are un batant deschis, apare o femeie care ţine în mână o coroană de învingător, ne putem întreba dacă nu trebuie să ni-i imaginăm mai degrabă întorcându-se victorioşi în oraşul în care vor fi primiţi ca eliberatori. Pe latura lungă anterioară, doi cavaleri, înarmaţi unul cu un arc şi celălalt cu o spadă, încearcă să răpună un leu străpuns de săgeţi. Pe cea posterioară, un suliţaş întăreită un mistreţ pe care îl hăituiesc patru câini. Fiecare din laturile mici este ocupată de o „pasăre de foc” fantastică, de un tip cunoscut în China, care

desigur este imitată după mătăsurile importate. În ce priveşte data, cercetătorii ezită între secolele al X-lea şi al XI-lea.

STEATITELE

Începând din secolul al XI-lea, steatitul, materie destul de moale, care nu se pretează la incizii cu inflexiuni delicate, a înlocuit din ce în ce mai mult fildeşul. De altfel aprovizionarea cu fildeş devenise anevoioasă din pricina înaintării turcilor.

Printre lucrările de metal există o categorie care ocupă un loc deosebit: porţile făcute din panouri de bronz decorate, care erau aplicate pe batanţii de lemn. Atelierele de

METALELE

Porţi de bronz la Constantinopol atinseseră în fabricarea acestor porţi o mare măiestrie datorită căreia primeau comenzi şi din străinătate. Majoritatea bisericilor şi palatelor din capitală fiind distruse sau jefuite, vom căuta în Italia principalii martori rămaşi din această producţie. Porţile Sfântului Marcu de la Veneţia se pare că au fost aduse de la Constantinopol.

Dar mai ales în Italia meridională succesul porţilor de acest gen a fost asigurat, în a doua jumătate a secolului al XI-lea, de către o familie bogată de negustori din Amalfi, Pantaleone şi Maurus, ale căror interese îi sileau să stea multă vreme în casa pe care o posedau la Constantinopol. În 1066, Pantaleone 1 comandă la Constantinopol porţile de bronz pentru catedrala din oraşul său natal, Amalfi. Ele erau alcătuite din douăzeci şi patru de panouri, dintre care şaisprezece sunt decorate cu cruci şi patru cu

figuri, încrustate cu aur, argint şi în tehnica niello, reprezentându-i pe Hristos, Fecioara, sfântul Petru şi sfântul Andrei. Prin dărnicia sa, Maurus, fiul lui Pantaleone, îi înlesni lui Didier să aducă porţi asemănătoare pentru noua bazilică de la Montecassino. Panourile acestora erau decorate cu cruci şi inscripţii. Pantaleone II a plătit porţile bisericii Sfântul Pavel din afara zidurilor de la Roma, comandate în 1070 de călugărul Hildebrand, arhidiaconul bisericii (viitorul papă Grigore al VII-lea). Ele se numărau printre cele mai bogat decorate. Cele cincizeci şi patru de compartimente din care se compun înfăţişau cruci, inscripţii, imagini ale unor sfinţi şi profeţi, ciclul scenelor evanghelice de la Naştere până la Pogorârea în Iad, episoade din viaţa şi martiriul apostolilor. Ele au suferit mult de pe urma incendiului din 1823. Pantaleone II a mai oferit în 1076 porţile bisericii rupestre Monte Sant'Angelo de la Gargano, pe care sunt gravate scene cu minunile sfântului arhanghel Mihail. În 1087, Pantaleone lila poruncit să se execute pentru biserica San Salvatore de la Atrani porţi imitate după cele de la Amalfi.

În bronz au mai fost turnate şi plăci, alcătuind uneori tripticuri, care sunt adevărate icoane, analoge celor săpate în fildeş. De altfel, s-a crezut că anumite tipare fuseseră luate după fildeşuri. Există plăci de un înalt nivel artistic, cum ar fi aceea cu Fecioara în picioare, purtând Pruncul, din muzeul de la Plovdiv (Bulgaria, secolul al XII-lea; cf. *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932), care ar putea fi alăturată plăcii de aramă

aurită din „Victoria and Albert Museum”, unde este tratat acelaşi subiect (D.T. Rice, *Art byzantin*, pl. 159). La „Victoria and Albert Museum” se mai păstrează şi un însemnat triptic de bronz, datând fără îndoială din secolul al XII-lea, al cărui panou central este ocupat de o Fecioară şezând cu Pruncul, pe când voleurile poartă figurile sfântului Grigore din Nazians şi sfântului Ioan Hrisostomul, în picioare (D.T. Rice, op. cit. *y* pl. 158). Alte plăci, astăzi împrăştiate în numeroase muzee, par să fi fost turnate într-un mare număr de exemplare, în tipare care în cele din urmă s-au uzat. Ele constituiau nu opere de artă, ci obiecte de pietate, care au copiat adesea icoanele celebre păstrate în sanctuarele unde se vindeau copiile. Răspândite datorită pelerinilor, ele au ajutat la difuzarea în 1084, nobilul longobard Landulf Butromil, vasal al lui Robert Guiscard, a înzestrat catedrala din oraşul său natal, Salerno, cu porţi asemănătoare, pe care a pus să fie reprezentat ca donator, înveşmântat asemenea unui patrician bizantin şi purtând titlul de protosevast. În secolul al XII-lea, inspirându-se din exemplele pe care le aveau în faţa ochilor, artiştii italieni au început să lucreze singuri porţi de bronz. Porţile de la Canossa, de la Trani, de la Ravello, de la Pisa şi de la Monreale jalonează calea ce avea să ducă la triumful lui Andrea Pisano şi al lui Ghiberti realizat la baptisteriul de la Florenţa.

Pe de altă parte, această tehnică a fost imitată în Rusia, unde s-a adaptat gusturilor locale.

Plăci de bronz

Aurul şi argintul au fost utilizate din abundenţă pentru mobilierul şi vesela – profane şi liturgice – destinate palatelor imperiale şi Sfintei Sofia, precum şi altor biserici, mai cu seamă din capitală. Din aceste materiale s-au fabricat cupe şi talere, potire şi patene, tronuri, mese şi scaune, lustre, candelabre, cădelniţe, orgi, panouri de parapet pentru altar, baldachine, ferecături de cărţi, relicvării, rame de icoane şi chiar icoane, până şi sarcofage pentru împăraţi şi împărătesc. Aceste piese erau adesea împodobite cu nestemate, perle şi emailuri. Acolo unde textele vorbesc despre aur, adeseori este vorba de argint, de bronz sau de aramă aurite, sau de placaj din foi subţiri de aur aşezat pe o armătură de lemn. Aproape toate aceste obiecte au dispărut, fiind mai ales victimele distrugerilor şi ale jafurilor cruciaţilor din secolul al XIII-lea. Practic nu a mai rămas nimic din orfevrăria profană. Un simţământ de pietate a făcut să se respecte mai mult obiectele de cult. Multe dintre acestea au luat calea Occidentului, unde le regăsim în bisericile din Italia, din Franţa şi din Germania. Partea leului pe care Veneţia şi-o făcu la împărţirea prăzii ne explică de ce tezaurul Sfântului Marcu posedă fără îndoială cea mai bogată colecţie de asemenea obiecte care există încă şi astăzi. Tezaurele mănăstirilor de la Athos au salvat de asemenea o bună parte din bogăţiile lor de odinioară.

tipurilor iconografice până în Rusia şi în Italia, unde au dat chiar impuls unei arte a plăcilor de bronz, care şi-a căpătat deplina însemnătate în Renaştere.

Orfevrărie

S-au mai păstrat ferecături de argint aurit care înveleau evanghelii sau biblii: subiectul principal, tratat în tehnica ciocănitului *au repoussé*, este cel mai adesea, pe o parte, Hristos sau Răstignirea, iar pe cealaltă, Pogorârea în Iad. De asemenea Răstignirea, pe care o regăsim în chip firesc în interiorul patenelor în care se punea anafura, simbolul lui Iisus răstignit (il. *164*).

Scena poate de altfel să fie înconjurată – ca în patena din Halberstadt – de formula rituală: „Luaţi, mâncaţi, acesta este trupul Meu, pe care veţi plânge spre iertarea păcatelor”.

Aceleiaşi tehnici *au repoussé* îi aparţin plăcile de relicvării decorate cu subiecte. Muzeul Luvru posedă două plăci de argint aurit provenind dintr-un relicvariu care a aparţinut tezaurului de la Sainte-Chapelle şi care a fost poate adus din Răsărit de Ludovic cel Sfânt. Ele sunt împodobite, una cu o cruce montată pe un soclu în trepte flancată de frunze de acant, cealaltă cu episodul celor două Marii cărora îngerul le arată giulgiurile şi mahrama zăcând singure în mormântul gol, iar în faţa acestuia soldaţii care dorm (D.T. Rice, *Art byzantin*, pl. 166 – 167).

Stilul acestor figuri în relief a urmat evoluţia generală a artei bizantine. Hristos de pe Biblia lui Nichifor Focas de la Lavra (Athos), la sfârşitul secolului al X-lea, arată încă severitatea întâlnită pe fildeşul cu Roman al II-lea şi Evdochia şi, sub o formă uşor atenuată, pe tripticul din Palazzo Venezia şi pe tripticul Harbaviile. Personajele de pe patena din Halberstadt (*il. 164*) au eleganta

reţinută în atitudine şi în veşmânt care caracterizează cele mai bune opere din secolul al XI-lea. Placa de relicvariu de la Luvru, cu cele două Marii la Mormânt, pare să aparţină secolului al XII-lea judecând după alungirea figurilor, complicarea drapării şi abundenţa inscripţiilor care traduc o slăbire a simţului măreţiei monumentale.

Din argint aurit s-au făurit şi relicvării în formă de biserici cu una sau mai multe cupole. Subiectele profane care figurează pe chivotul din tezaurul Sfântului Marcu (*il. 167*) – alegorii ale Curajului şi Inteligenţei, grifoni, lei, centauri, putti vârându-şi capul într-un coş – i-au îndemnat pe unii cercetători să creadă că iniţial ar fi fost vorba poate de un vas profan pentru ars mirodenii, care ar fi fost prevăzut cu o cruce pe piramidele de unghi atunci când a fost prefăcut în obiect liturgic. Tezaurul catedralei din Aachen posedă un alt chivot, de un tip mai simplu, cu o singură cupolă, care a fost executat în Antiohia la comanda unui anume Eusthatios, între 969 şi 1025.

EMAILURILE

Pentru a spori impresia de somptuozitate şi de rafinament, bizantinilor le-a plăcut să combine într-un singur obiect mai multe materii: metal, emailuri, pietre semipreţioase. Ei au ajuns la adevărate capodopere prin înţelegerea efectelor ce puteau fi obţinute de fiecare dintre ele şi de punerea lor reciprocă în valoare. Aceste juxtapuneri răspundeau tendinţei adânci a temperamentului lor estetic de a face să predomine policromia asupra reliefului.

Dintre toate ramurile artelor somptuare, emailurile s-au dezvoltat cel mai mult în această epocă.

A doua jumătate a secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea

Emailurile din secolul al IX-lea prezintă încă, în general, o stângăcie puţin aspră, care nu distonează în dominanta generală a artei din această perioadă, dacă ţinem seama de greutăţile de care se pare că s-au izbit meşterii atunci în tehnica desenului pentru emailul celular (*cloisonné*). Dintre principalele documente din această epocă vom reţine crucea-relicvariu de la Beresford Hope, păstrată la „Victoria and Albert Museum» (D.T. Rice, *Art byzantin*, pl. 90). Ea este decorată, pe o parte cu Hristos pe cruce, între busturile Fecioarei şi al lui Ioan şi, pe cealaltă parte, cu Fecioara orantă între busturile lui Hristos şi a trei sfinţi.

Aceeaşi factură aspră se regăseşte în ferecătura manuscrisului latin Cl. 1 nr. 101 din Biblioteca San Marco de la Veneţia (il. *165*). Cadrul executat în orfevrărie cu email celular este împodobit cu pietre preţioase şi sticlă colorată ce alcătuiesc cruci înscrise în careuri. Crucea centrală a fost executată în email, cu Hristos înveşmântat în tunica lungă orientală (*colobium*), la fel şi medalioanele în care se înscriu busturile unor arhangheli şi sfinţi. Toate aceste subiecte sunt tivite cu perle mari, care le accentuează caracterul cam frust.

Există ceva mai multă fineţe, dar, în genere, încă multă severitate în medalioanele care

împodobesc coroana de argint aurit, numită a lui Leon al VI-lea cel înţelept, din tezaurul Sfântului Marcu. Această piesă este de dimensiuni prea mici pentru a fi putut sluji efectiv drept coroană şi trebuie să fie vorba de o coroană votivă, de genul acelora care erau agăţate de ciboriul din Sfânta Sofia. Pe ea este figurat Leon al VI-lea, avându-i în jurul său pe sfinţii apostoli Andrei (protectorul Constantinopolului), la dreapta sa, şi Iacov, la stânga sa, apoi pe sfinţii Pavel, Bartolomeu, Marcu şi Luca.

Tot la sfârşitul secolului al IX-lea, sau la începutul celui de-al X-lea sunt datate două brăţări găsite la Salonic şi care provin desigur dintr-un costum de curte. Fiecare este decorată cu două şiruri suprapuse de compartimente dreptunghiulare, conţinând succesiv o rozetă, o palmetă şi o pasăre (*L'art byzantin – art européen*, nr. 463).

În secolul al X-lea, smălţuitorii s-au preocupat de perfecţionarea tehnicilor lor, aşa încât să le facă să egaleze reuşitele înregistrate de celelalte arte. Descoperirile din domeniul chimiei le-au îngăduit să amelioreze calitatea culorilor care, până atunci adesea translucide, deveniră opace şi prin aceasta mai intense. Paleta se lărgi considerabil. Tonurilor verzi, albastre-închis, violete, roşii şi cafenii, care predominaseră până atunci, li se adăugară noi tonuri de albastru (culoarea cerului şi a peruzelei), violeturi, galben şi trandafiriu (pentru a înlocui carnaţiile palide din epocile anterioare). Aceste tonuri au fost asociate în armonii savante. Lamelele de aur ale

compartimentelor, scurtate şi mai subţiate, au putut fi aşezate cu mai multă supleţe în desen.

Secolul al X-lea

Bizantinii folosiră din belşug aceste emailuri nu numai la decorarea obiectelor de metal – coroane, vase profane şi ecleziastice, ferecături de cărţi, cruci-relicvării, arhitrave de parapet, giuvaeruri – ci şi la costumele de paradă şi la harnaşamentele cailor. Împreună cu mozaicurile, ele constituie cea mai deosebită expresie artistică a geniului bizantin.

Stauroteca (relicvariu conţinând o fărâmă din „Adevărata Cruce") de la Limburg (pe Lahn) este una dintre cele mai desăvârşite realizări ale atelierelor constantinopolitane de la mijlocul secolului al X-lea (*il. 166*). Relicvariul propriu-zis, în formă de cruce, a fost executat, după mărturia inscripţiei pe care o poartă pe revers, între anii 948 şi 959, din iniţiativa lui Constantin al VII-lea Porfirogenetul şi a lui Roman al II-lea (asociaţi la putere din 948 până în 959). Caseta cu capac enlisant a fost fabricată ceva mai târziu, în 964 – 965, pe cheltuiala unuia dintre cele mai importante personaje din Imperiu, Vasile Proedrul. Fiu nelegitim al lui Roman I Lekapenos (920 – 944) şi fost parakimomen (sfetnic) al lui Constantin al VII-lea, Vasile, după câţiva ani de dizgraţie sub Roman al II-lea (959 – 963), devenise mâna dreaptă a noului împărat Nichifor Focas (963 – 969), pe care îl ajutase să vină la putere şi drept mulţumire primise titlul, special creat pentru el, de Proedru (preşedinte al Senatului). Om de o lăcomie fără margini, el a fost totodată

un amator pasionat de obiecte de lux. Caseta cu care a „înfrumuseţat” relicvariul (pentru a repeta un termen din inscripţie) poate fi una dintre operele cu care a îmbogăţit tezaurul imperial pentru a-şi sărbători întoarcerea la putere şi pentru a-şi dovedi gratitudinea faţă de aliatul şi protectorul său, Nichifor Focas. Stauroteca a fost curăţată şi restaurată între anii 1950 şi 1954. Crucea cu două traverse, unde este depusă relicva, este străjuită de două şiruri de câte cinci arhangheli, aşezaţi vertical de-a lungul montantului, iar pe braţele orizontale de câte o pereche de Puteri şi Stăpâniri, reprezentate sub forma unor serafimi cu şase aripi şi a unor heruvimi cu patru aripi. Costumul imperial al arhanghelilor şi aripile cu ochi ale îngerilor produc efecte de un colorit strălucitor pe fondul de aur, în care sunt încrustate figurile. Fiecare din cele zece plăcuţe decorate cu îngeri acoperă un mic receptacul care conţine un fragment din relicva desemnată de inscripţia gravată pe capac. Aceste fragmente au fost luate din relicve deosebit de venerate din tezaurul imperial sau din bisericile de la Constantinopol: spinii şi buretele Răstignirii, fâşii din mahrama, mantia, tunica şi giulgiul lui Hristos, din maforionul (vălul) şi brâul Fecioarei, şi şuviţe din părul sfântului Ioan Botezătorul.

Panoul central al capacului culisant este înconjurat de chenare decorate cu caboşoane şi cu perle pe un fond de aur filigranat, cu pietre şi cu sticlă colorată, care, în partea de sus şi în cea de jos, desenează rozete. Panoul însuşi este alcătuit

din nouă plăci care figurează un Deisis, încadrat de cei patru evanghelişti şi de opt apostoli. Pe chenarele cadrului sunt aşezate opt plăcuţe purtând sfinţi ţinuţi în mare cinste la Constantinopol: Ioan Gură de Aur, cei doi Teodori, Vasile, Dumitru, Grigore din Nazianz, Nicolae şi Gheorghe.

Desigur nu întâmplător bustul sfântului Vasile a fost aşezat chiar în dreptul numelui donatorului din inscripţie. Delicateţea şi precizia desenului lamelelor de aur, somptuozitatea coloritului, în care tonurile galbene ţâşnesc strălucitoare dintre cele albastre şi liliachii, demnitatea calmă şi euritmia compoziţiei fac din această staurotecă una dintre cele mai de seamă capodopere ale artei emailurilor bizantine. Personajele au acea severitate calmă, ce se întâlneşte în aceeaşi epocă pe fildeşurile şi pe reliefurile de metal ciocănit.

Biblioteca San Marco de la Veneţia păstrează cele două plăci ale unei ferecături de Evanghelie (Cod, lat. I nr. 100), datând după toate aparenţele de la mijlocul sau din a doua jumătate a secolului al X-lea, care sunt de asemenea adevărate capodopere. Pe avers este înfăţişat Hristos şi pe revers Fecioara, care sunt înconjuraţi fiecare de douăsprezece medalioane cuprinzând busturile arhangheliloi Mihail şi GavriJ, ale unor apostoli şi sfinţi. Ramele panourilor şi ale medalioanelor sunt făcute din mărgăritare şi din pietre preţioase (Muraro et Grabar, *Les trésors de Venise*, p. 77; Grabar, *Byzance*, p. 157).

Secolul al XI-lea în a doua jumătate a secolului al XI-lea, căutarea unei elegante mai

delicate a dus la figuri de o mai redusă măreţie decorativă, dar de o execuţie meşteşugită, cum sunt acelea care împodobesc stauroteca din catedrala deja Esztergom în Ungaria. Pe placa de argint aurit, în care s-a săpat cavitatea în formă de cruce cu două traverse care conţine relicva, au fost încrustate emailuri reprezentând: sus, doi îngeri în zbor; de o parte şi de alta a traverselor, Constantin şi Elena, descoperitorii Sfintei Cruci; jos, aşezate simetric, Urcuşul Golgotei şi Coborârea de pe Cruce. Ultimele două scene prezintă acele trăsături anecdotice şi patetice care au conferit artei din vremea Comnenilor un aspect mai uman şi mai narativ. În Urcuşul Golgotei, un iudeu îi arată lui Hristos crucea spre care îl conduce un ostaş; în Coborârea de pe Cruce, Fecioara îşi lipeşte obrazu.1 de cel al Fiului său, pe când Ioan îşi şterge lacrimile care i se preling pe obrazul drept şi Nicodim, în genunchi, scoate cuiele cu un cleşte. Din pricina acestor elemente, anumiţi autori au ţinut să vadă în relicvariul de la Esztergom o operă din secolul al XIII-lea, ieşită poate dintr-un atelier grec de la Veneţia. Costumele lui Constantin şi Elenei sunt aidoma cu ale împăraţilor bizantini din secolul al XI-lea; Elena poartă agăţată de cingătoare acel *thorakion* (ecuson) marcat cu o cruce cu dublă traversă. Rama de argint ştanţat, de o calitate cu mult inferioară, datează din secolul al XIII-lea.

Două dintre cele mai importante mărturii despre arta bizantină a emailului în secolul al XI-lea aparţin acelor diademe pe care împăraţii de la Constantinopol le trimiteau în număr destul de

mare regilor şi prinţeselor a căror alianţă doreau să o câştige şi pe care, în afară de aceasta, credeau că îi marchează cu un semn de vasalitate desemnându-i ca protejaţi ai lor.

Primul dintre aceste obiecte a fost dezgropat în 1860 Ia Nitraivanka (în Slovacia), de către un ţăran care îşi ara ogorul (*il. 169*). El este alcătuit din şapte plăcuţe de aur terminate în arc şi decorate cu emailuri. Constantin al IX-lea Monomahul (1042 – 1055) este reprezentat aici împreună cu soţia sa Zoe (1028 – 1050) şi cu sora acesteia, Teodora (împărătească în 1042), Acest trio imperial este încadrat de două dansatoare şi de două personificări ale virtuţilor. Umilinţa şi Sinceritatea. Două medalioane, al sfântului Andrei şi al sfântului Petru, par să se lege de această diademă. S-ar putea să fie vorba de un dar făcut regelui Andrei I al Ungariei (10471061), soţul Anastasiei de Rusia, ea însăşi sora lui Vsevolod, fiul lui Iaroslav, care s-a căsătorit cu o fiică a lui Constantin al IX-lea. Dansatoarele de pe diademă, vrejurile şi papagalii răspândiţi pe fondul din jurul lor şi al personajelor imperiale, chiparoşii care încadrează virtuţile arată o înrudire cu artele din Islam, unde adesea se evoca plăcerea pe care suveranul o încerca ascultând cântecele muzicanţilor, privind dansatoarele şi saltimbancii, sau bucurându-se de spectacolul oferit de grădinile populate de animale. Se mai poate vedea aici efectul gustului faţă de agrementele vieţii pe care Constantin al IX-lea Monomahul îl împinsese foarte departe şi care îl făcea să se asemene cu principii musulmani. Ne amintim de asemenea de

platanul şi de păsările de aur din preajma tronului imperial, în sala Magnaura din palatul imperial. În diadema dăruită lui Andrei I al Ungariei, Constantin al IX-lea va fi voit să lase o imagine plăcută a serbărilor care înveseleau viaţa de la Curtea din Constantinopol. Simţul ornamentaţiei elegante întrece fără discuţie preocuparea faţă de volum. Dar ne aflăm departe de evocările spiritualizate ale lumii supranaturale.

Aproape treizeci de ani mai târziu, împăratul Mihail al VII-lea Ducas Parapinakes (1071 – 1078) oferi soţiei regelui Ungariei, Geza I (1074 – 1077), principesa bizantină Synadena, nepoata viitorului împărat Nichifor al III-lea Botaniatul (1078 – 1081), o diademă care a fost refolosită fără îndoială sub Bela al III-lea (1173 – 1176) în coroana care, după tradiţie, ar fi fost dăruită sfântului Ştefan, primul rege al Ungariei (997 – 1038), de către papa Silvestru al II-lea (*il. 168*). Deasupra diademei bizantine stau aşezate simetric, la cele două extremităţi ale unui diametru, două plăcuţe purtând una imaginea lui Un st os ca Stăpân Atotputernic, iar cealaltă portretul lui Mihail al VII-lea, stăpân al lumii pământeşti. Pe cercul coroanei, prelucrat din nou în secolul al XII-lea, au fost aşezate, alternând cu caboşoane mari care par să dateze de la refacerea de sub domnia lui Bela al III-lea, opt plăcuţe dreptunghiulare dispuse în aşa fel încât Hristos să fie încadrat de arhanghelii Mihail şi Gavril, iar Mihail al VII-lea de fiul său Constantin şi regele Geza. După arhangheli vin apoi, aşezaţi tot simetric, sfinţii militari Gheorghe şi Dumitru,

protectori ai principilor pe câmpul de bătălie, şi, după Geza şi Constantin, sfinţii doctori Cosma şi Damian, care vegheau asupra sănătăţii celor puternici. Bela al III-lea a adăugat acestei diademe cele două lame încrucişate în emisferă, care formează calota coroanei şi care au fost decorate cu emailuri, fără îndoială fabricate atunci în Ungaria după modelele bizantine. Ele îi reprezintă pe sfinţii apostoli Petru şi Andrei, Pavel şi Filip, Iacov şi Toma, Ioan şi Vartolomeu.

Tezaurul Sfântului Marcu posedă icoane de aur sau de argint aurit, decorate cu figuri *au repoussé* şi împodobite cu emailuri, care arată cu câtă sigură înţelegere a efectelor de somptiio- Icoane cu figuri în relief şi medalioane de email ezitate ştiau artiştii timpului să combine materiile preţioase. Pe una dintre aceste icoane este înfăţişat în relief bustul sfântului Mihail. Pătratele şi tivul Zoros-ului pe care îl poartă arhanghelul, căptuşeala mânecilor, măciulia bastonului şi diadema sa sunt ornate cu mari pietre colorate. S-au folosit emailuri pentru mânecile tunicii şi penele aripilor, pentru cele două caboşoane în care îi este înscris numele, pentru marginea nimbului şi pentru bustul lui Hristos şi al sfântului Simeon care îl încadrează. Interiorul nimbului şi restul fondului au fost decorate în filigran aerat. Întregul panou este încadrat de emailuri care desenează cruci cu soclu în trepte. Pe marginile decorate cu vrejuri, care începuseră să se bucure din nou de mare trecere, s-au aşezat optsprezece medalioane şi două plăcuţe de email cuprinzând busturile arhanghelilor Uriel şi Gavriil, al

Fecioarei şi ale unor sfinţi.

Din ferecături de cărţi, din unele rame de icoane sau din montura unor vase provin multe medalioane pe fond de aur, fin executate, cuprinzând busturile lui Hristos şi ale unor sfinţi, care se află în numeroase colecţii publice şi particulare.

„*Pala d'Oro*".

Medalioane

Arta bizantină a emailului a fost foarte apreciată în Occident. Pentru bazilica de la Montecassino, Didier ceru, pe la 1072, împăratului Mihail al VII-lea Ducas îngăduinţa de a comanda la Constantinopol un *antependium* de aur, decorat cu emailuri care reprezentau minunile sfântului Benedict.

La Veneţia, după mărturia cronicilor, dogele Piero al II-lea Orseolo (991 – 1009) ar fi adus de la Constantinopol, la sfârşitul veacului al X-lea, un retablu de aur şi de email – prima „Pala d'Oro" – pentru San Marco ale cărei stricăciuni pricinuite de incendiul din anul 976 fuseseră reparate. Atunci când biserica închinată sfântului patron al oraşului a fost reconstruită, între anii

1063 şi 1094, pe un plan mai amplu, dogele Ordelafo Falier (1102 – 1118) comandă la Constantinopol o nouă „Pala d'Oro", demnă de somptuosul sanctuar, pe care artiştii începuseră să-l decoreze cu mozaicuri. Această Pala a fost refăcută şi îmbogăţită în mai multe rânduri. În 1209, sub dogele Piero Zani şi procuratorul Angelo Falier, s-au adăugat în partea superioară şase plăci care fuseseră luate de la

Constantinopol, fie din Sfânta Sofia, fie din mănăstirea Pantocratorului, şi care reprezentau ultimele şase praznice mari. Se pare că atunci s-au introdus de asemenea unele elemente provenind din prima Pala, a lui Piero al II-lea Orseolo. În 1345, sub Andrea Dandolo, Pala a fost încă o dată restaurată şi atunci a căpătat cadrul său arhitectural de stil gotic, în care s-au refolosit unele piese de origine diferită. Lui Ordelafo Falier îi aparţine comanda panoului central, a cărui decoraţie se inspiră din aceea a cupolelor: Hristos Pantocrator tronând este înconjurat de medalioanele celor patru evanghelişti, deasupra lui ridicându-se tronul Etimasiei care, în biserici, se afla adesea pe bolta traveei dintre cupolă şi absidă. În partea de jos, Fecioara era înconjurată de împăratul Alexis I Com nenul (1081 – 1118), care domnea în momentul când Pala fusese comandată în atelierele imperiale, şi de soţia sa Irina, care poartă, prins la cingătoare, un *thorakion* marcat de o cruce cu două traverse. Cu prilejul refacerii din 1209, după ce Veneţia pusese stăpânire pe capitala unui Imperiu de sub a cărui tutelă se eliberase, s-a înlocuit placa înfăţişându-l pe Alexis cu o alta pe care apare Ordelafo Falier, aflat la origine în raport de simetrie cu un portret al co-împăratului Ioan al II-lea Comnenul, fiul lui Alexis, de o parte şi de alta a perechii imperiale: în starea iniţială, dogele Ordelafo Falier, care purta titluri aulice, se pare că fusese alăturat familiei împărăteşti.

În secolul al XII-lea, mai multe emailuri au căpătat pecetea tendinţelor dominante ale epocii,

pro Secolul al XII-lea

Exportarea emailurilor bizantine în Georgia a întărit tradiţiile ancestrale ale ţării în materie de giuvacrgerie şi au favorizat înflorirea unei şcoli naţionale de emailori, caracterizaţi prin folosirea în număr mai redus decât la Constantinopol a tonurilor fluide şi deschise. Lamelele despărţitoare mai groase au un desen adesea rectiliniu şi viguros accentuat care, sub incontestabila sa asprime, nu este lipsit de forţă de expresie. Vestitul triptic de la Kakuli, aflat azi în muzeul din Tbilisi, este o operă complexă, al cărui stadiu iniţial datează din prima jumătate a secolului al X-lea, fiind refăcută sub Dimitri I (1125 – 1146). În triptic se află mai multe plăci autentic bizantine, cum ar fi Hristos şezând, crucea flancată de Constantin şi de Elena şi încoronarea lui Mihail al VII-lea (1071 – 1078) şi a soţiei sale, prinţesa georgiană Maria de Alania. Alte emailuri din acest ansamblu sunt incontestabil produsele unor ateliere locale (Maica Domnului, sfântul Teodor, Răstignirea). În sfârşit, există altele care, deşi fabricate în Georgia, denotă o voinţă, mai mult sau mai puţin afirmată, de a imita stilul de la Constantinopol.

porţiile personajelor s-au alungit. Grafismul accentuat a introdus o oarecare uscăciune în desenul trăsăturilor chipurilor şi al cutelor supraabundente ale drapărilor. Figurile astfel executate reclamă o comparaţie cu caseta de fildeş din muzeul Bargello de la Florenţa (il. *161*), ea însăşi foarte apropiată de frescele şi de miniaturile epocii. Culorile au devenit mai puţin

intense.

Georgia

STICLĂRIE DE LUX ŞI VITRALII

Odată cu progresele înregistrate de tehnica emailurilor, sticlăria de lux câştigă de asemenea în importanţă. Tezaurul Sfântului Marcu de la Veneţia posedă un superb bol de sticlă roşie-negricioasă, pe care au fost pictate, în interiorul unor medalioane tivite cu rozete, figuri antice, în emailuri de felurite culori (Grabar, *Byzance*, p. 31; Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 99), Prin eleganţa stilului şi distincţia atitudiniloi-l ele pot fi asemuite cu figurile săpate pe feţele casetelor de fildeş cu subiecte mitologice.

Pe de altă parte, importante descoperiri recente ne-au revelat că ferestrele absidei bisericilor Hristos în Chora (Kariye Djami) şi a Pantocratorului (Zeirek Djami) au fost probabil acoperite – în primul edificiu la începutul secolului al XII-lea (înainte de anul 1120) şi în al doilea pe la 1126 – cu vitralii făcute din sticle pictate cu email şi prinse într-o reţea de plumb. Pe un fond împodobit cu medalioane, în care se înscriau mai ales rozete şi vrejuri, se desprindeau personajele în mărime naturală, fără îndoială Pantocratorul tronând, Fecioara în picioare şi sfinţi, drapaţi în veşminte somptuos împodobite cu palmete, rozete şi împletituri, după moda timpului. Culorile folosite erau un albastru întunecat – acel albastru caracteristic al Bizanţului, *saphirus graecus*, pe care Occidentul încerca să-l imite –, galbenul chihlimbariu, verdele de smarald şi purpuriul care, în rare cazuri, bătea în trandafiriu. Astfel se

confirmă existenţa la Constantinopol a unei tehnici a vitraliului, existenţă care se lăsa bănuită în unele pasaje din tratatul *Diversarum artium Schedula*, scris la mănăstirea Sfântul Pantaleon de la Köln, de preotul-călugăr Teofil, după unii prin anul 950, după alţii între anii 1110 şi 1140. Şi în domeniul vitraliilor Apusul ar fi deci, la origini, tributar, Bizanţului.

PIETRELE

Există o altă categorie de obiecte care confirmă simţul profund al somptuozităţii decorative pe care îl aveau bizantinii. Acestea sunt vasele, potirele şi patenele, tăiate în pietre mai mult sau mai puţin dure, mai ales agate: onix, sard onix, calcedoniu, de asemenea jasp şi alabastru. Meşterii ştiau să pună în valoare frumuseţea proprie materiei, să folosească opacitatea sau transparenţa ei, să ţină seama de desenul striurilor, să dea formei o mare puritate. Vasele acestea erau prinse în monturi de aur şi de argint, împodobite cu mărgăritare, caboşoane şi emailuri. În colecţia Féron-Stoclet (Bruxelles) figurează o patenă de onix brun, montată în argint aurit şi în centrul căreia a fost inserat un medalion de email, lucrat în tehnica cloazoneului pe aur, cu un diametru de trei centimetri, reprezentând Cina cea de taină. În tezaurul Sfântului Marcu se poate vedea o remarcabilă patenă din secolul al XI-lea, de alabastru, care a fost tăiată în aşa fel încât şase lobi se desprind pe fond la interior. În centru a fost încrustat un medalion de email cu bustul lui Hristos (Muraro et Grabar, *Trésors de Venise*, p. 66). Tezaurul Sfântului Marcu mai posedă şi

treizeci de potire cu monturi de argint aurit, împodobite cu medalioane de email reprezentând sfinţi şi uneori chipul lui Hristos şi al Fecioarei (*il 170*).

MONEDELE

Lipsa de interes a bizantinilor faţă de frumuseţea monedelor lor explică de ce emisiile din epoca Macedonenilor şi a Comnenilor nu reflectă înaltul nivel atins în acea vreme de diferitele activităţi artistice. În plus nu se mai află nicio urmă a vreunei întoarceri spre antichitate. Principala inovaţie, din punct de vedere iconografic, a fost, sub Leon al \T-lea cel înţelept, introducerea pe revers a bustului Fecioarei Născătoare, ocrotitoarea Constantinopolului, pentru care acest împărat avea o mare evlavie. O altă inovaţie: Începând cu Vasile al II-lea s-au bătut monede de aur, concave, vestitele *scyphate*. Obiceiul s-a întins şi asupra banilor de argint sub Constantin al IX-lea Monomahul, şi asupra celor de bronz sub Alexis I Comnenul. În rest, monetăria bizantină a rămas credincioasă, în ansamblu, tipurilor anterioare.

În secolul al XII-lea, sub dinastia Comnenilor, imaginile arhanghelului Mihail şi ale sfinţilor militari Gheorghe, Dumitru. Şi Teodor deveniră destul de frecvente.

ŢESĂTURILE

Stimulată de mişcarea generală a epocii, arta ţesăturilor a atins deplina înflorire sub Macedoneni şi sub Comneni. Bizantinii fabricau pânze de in postavuri şi covoare de lână. Mătasea însă continuă să furnizeze materia primă a stofelor

de mare lux, folosite nu numai la veşminte, dar şi la tapetarea pereţilor, la perdele şi la draperiile de la uşi, care decorau palatele şi bisericile. Cu manufacturile imperiale anexate Marelui Palat şi cu atelierele sale particulare, Constantinopolul era de departe cel mai important centru de fabricaţie. Reglementări severe, consemnate în *Cartea Prefectului*, aveau drept scop să supravegheze calitatea produselor, menţinerea preţurilor şi rezervarea celor mai bune piese cu prioritate împăratului şi clientelei locale, formate din membrii aristocraţiei şi ai înaltului cler locuind în Constantinopol. Achiziţiile provincialilor şi străinilor erau supravegheate îndeaproape. Ateliere prospere şi vestite existau şi în oraşele de provincie, la Patras, la Corint, la Sparta şi la Teba. Evreii dobândiseră reputaţia de mari meşteri în ţesutul şi vopsitul stofelor.

Ţesăturile bizantine stârneau cea mai vie admiraţie în afara graniţelor Imperiului. La fel ca şi în veacurile precedente, împăraţii le foloseau ca daruri extrem de apreciate, pe care le trimiteau papilor, episcopilor, principilor creştini şi musulmani. Străinii bogaţi care veneau să viziteze Constantinopolul încercau să şi le procure. Neguţătorii străini, mai ales din Veneţia şi din Amalfi, veneau şi ei să caute asemenea ţesături şi le revindeau în Apus pe preţuri mari în pieţe cum ar fi aceea din Pavia. Poeţii spuneau că aceste stofe erau ţesute de zâne ce sălăşluiai! în insulele îndepărtate.

Bizantinii înşişi importau însă un mare număr de stofe şi de veşminte lucrate în atelierele din

Egipt, Siria, Mesopotamia şi Persia, care lucrau cu sârguinţă pentru principii musulmani, exploatind vechile formule decorative transmise de tradiţia sasanidă. Ţesătorii bizantini imitară îndeaproape aceste modele şi specialiştii au şovăit de nenumărate ori în a deosebi stofele bizantine de cele arabe din această epocă. Se pare că ţesăturile bizantine se caracterizează în general prin arta cu care au fost utilizate spaţiile goale pentru a produce un efect de măreţie solemnă.

Tocmai în domeniul ţesăturilor Bizanţul a rămas influenţat în chipul cel mai profund de Orientul Apropiat asiatic, devenit arab.

Decorul constă în repetarea unei aceleiaşi teme, după procedeele compoziţiei cerute de o foarte strictă simetrie. Motivele sunt împrumutate din lumea animală, reală sau fantastică, a Orientului: lei, grifoni cu coadă de păun (semnurvul sasanid), cai înaripaţi, dragoni, elefanţi, vulturi sunt meniţi să evoce o lume stranie şi fermecată, la care se asociază ideile de putere sau de viaţă agreabilă. Aceste animale pot, sau nu, să fie înscrise în medalioane tivite cu benzi decorative. Fondul medalioanelor este adesea înfrumuseţat cu arbori sau plante delicat stilizate. Flori şi rozete împodobesc spaţiile dintre „roate”.

Mai multe mătăsuri din secolul al X-lea, fabricate în manufactura imperială, au zone suprapuse de lei în mers, aşezaţi doi câte doi, afrontaţi, care amintesc de frizele de cărămidă emailată din palatele asiro-babiloniene şi persane. Acesta este cazul ţesăturii de mătase purpuriu-violetă, astăzi dispărută, care fusese descoperită

în racla sfântului Annot, la abaţia din Siegburg (Germania) şi care intrase în colecţiile muzeului de arte decorative de la Berlin. Aşa cum se proceda pentru acele *tiraz* (cuvânt ce desemnează produsele manufacturilor de ţesături ce deserveau curtea califilor) ale

A doua jumătate a secolului al IX-lea şi secolul al X-lea principilor musulmani, omeiazi şi abassizi, inscripţiile ţesute pe stofă ne arată că acestea au fost executate sub domnia asociată a lui Roman I Lekapenos şi Cristofor (deci între anii 921 şi 931). Totul la aceste fiare sălbatice dovedeşte imitarea unor prototipuri legate de vechile tradiţii orientale: mersul lor lent şi grav, capul prezentat frontal, coama în împletituri, labele timbrate de cercuri, coada terminată într-un ornament floral. Dar în ele există ceva mai mult decât o simplă imitare a unor modele străine. Era nevoie de un maestru în arta ţesutului, adânc conştient de resursele meseriei sale, pentru a ajunge să producă prin simplificarea uşor severă a desenului, conformă cu maniera epocii, şi prin echilibrul puternic între petele galbene ale felinelor şi suprafeţele purpurii ale fondului, acest efect de măreţie calmă, de forţă conştientă şi de veşnicie senină, în stare să sugereze foarte bine prin ocolişul unui simbol simţământul de majestáte imperială. Acest subiect figura fără îndoială şi mai devreme pe o ţesătură, cu o inscripţie purtând numele lui Leon al VI-lea (886 – 912), care se afla în catedrala de la Auxerre şi pe care nu o mai cunoaştem decât din descrierea făcută în acele *gesta* ale episcopilor acestui oraş.

Este semnificativ pentru conservatorismul atelierelor imperiale în materie de decoraţie că aceeaşi temă a fost reluată, cu peste o jumătate de veac mai târziu, pe o mătase ale cărei fragmente sunt împrăştiate între muzeele de la Düsseldorf (*il. 172*), Krefeld şi Berlin şi tezaurul catedralei de la Köln. Această stofă purta inscripţii cu numele lui Vasile al II-lea (976 – 1025) şi al fratelui său mai mic, Constantin al VIII-lea (10251028). Data ei mai recentă se remarcă printr-o stilizare mai decorativă decât în piesa de la Siegburg: coamele desenează zigzaguri albastre şi un vrej de spirale urmăreşte linia inferioară a pântecelui (Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museums*, pl. 65; Flemming, *Les Tissus*, ediţie nouă de R. Jacques, p. 28). Acelaşi subiect reapare pe o mătase din catedrala de la Maastricht, fără inscripţie, dar despre care se crede că este ceva mai târzie (secolul al XI-lea), din pricina abundenţei motivelor ornamentale: coame în formă de S înlănţuit, zigzaguri ce se întrepătrund pe pântecele animalelor, pătrate mici pe piepturi, diferite desene pe boturi (*L'art byzantin – art européen*, *Catalogue de VExposition d'ăthènes*, no. 579).

O mătase vestită, care a fost descoperită la Aachen în racla adăpostind osemintele lui Carol cel Mare, poartă pe un fond purpuriu elefanţi galbeni cu harnaşamente şi valtrapuri albastre, dispuşi câte unul în medalion şi în aşa fel încât stau faţă în faţă (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 130). Ei se află fiecare dinaintea unui copacpalmetă verde şi galben. Rozete de o mare

bogăţie decorativă ocupă spaţiile dintre „roate”. Desenul este mai puţin schematizat decât la mătăsurile persane pe care era tratat acelaşi subiect. Atunci când, în anul o mie, Otto al III-lea a deschis mormântul lui Carol cel Mare pentru a-i „recunoaşte” osemintele, se zice că el ar fi învelit resturile strămoşului său în această ţesătură, lucrată fără îndoială sub domnia lui Vasile al II-lea.

Începând din secolul al X-lea, manufacturile Marelui Palat au produs numeroase mătăsuri cu fond de purpură violetă, decorate cu vulturi, vechi simbol al puterii imperiale, cunoscut încă de către romani, care acum fusese reluat sub influenţa Orientului asiatic. Semeaţa geometrizare a tuturor formelor răpitoarei, cu aripile întinse şi cu coada în evantai, conferă motivului un caracter de solemnitate impresionantă. Somptuoase rozete de pene de păun ocupă interstiţiile. Printre cele mai vestite ţesături vom menţiona linţoliul sfântului Germanus, din biserica Sfântul Eusebiu de la Auxerre, care fusese oferit catedralei de Hugues de Chalon pe la 1030 *fii. 173*), şi linţoliul sfântului Albuin (975 – 1006) din catedrala de la Bressanone-Brixen (în Adige). La Bressanone, vulturii sunt de culoare verde-închis pe fondul roz-purpuriu; ochii lor, ciocurile şi ghearele, la fel ca şi inelele pe care le ţin au fost redate în galben-auriu. Ţesătura din Auxerre este de o mai înaltă calitate. Ea ilustrază acel gust pentru un colorit mai bogat care s-a manifestat şi în stofele din secolul al X-lea, la fel ca şi în marea pictură sau în emailurile timpului. Pe un fond roşu-violet, vulturii se desprind în aur-pal cu tonuri de albastru-închis

şi verde pentru ochi şi inele. Mărturia *Cărţii Prefectului* adăugată la piesele păstrate confirmă că vopsitorii din acea vreme, ca şi confraţii lor emailori, au căutat nuanţe noi în stare să reproducă tonurile fructelor. Ei au obţinut astfel noi tonuri trandafirii, de culoarea piersicii, a caisei, galbenul ca lămâia şi verdele mărului necopt.

Existau şi stofe cu subiecte figurative mai independente faţă de artele Orientului. Anumite texte menţionează ţesături cu imaginile lui Hristos, a Fecioarei şi ale apostolilor, sau chiar cu scene din viaţa lui Ioan Tzimiskes. Tezaurul catedralei de la Bamberg posedă o mătase de acest gen, găsită pe la 1840 în mormântul episcopului Günther (1057 – 1065), care o cumpărase fără îndoială de la Constantinopol, cu prilejul pelerinajului întreprins la Ierusalim în 1064 – 1065. Pe ea era înfăţişat triumful unui împărat, foarte probabil cel pe care Vasile al II-lea îl celebrase la Atena şi la Constantinopol după victoria sa din 1017 asupra bulgarilor. Două femei-personificări, Atena la stânga şi Constantinopolul la dreapta, îi întind, prima o cunună simplă, a doua o coroană cu coif având deasupra *o tufă* de pene de păun, potrivit descrierilor istoricilor Cedrenus, Glycas şi Zonaras despre coroana pe care Bulgaroctonul a primit-o la intrarea sa în capitala Imperiului, după călătoria sa de pelerinaj în vechea capitală a Atticei. Fondul de purpură violetă este presărat cu discuri verzi, separate de romburi arcuite trandafirii, care conţin flori alternativ roz şi albastre.

În cursul secolului al XI-lea, ţesătorii căutară încă şi mai mult fineţea desenului, eleganţa şi vioiciunea atitudinilor. Un bun exemplu al acestei noi maniere îl avem în mătasea din muzeul Valère, de la Sion (în cantonul Valais, Elveţia) (il. *171*).

Secolul al XI-lea

Mergând şi mai departe pe această cale, secolul al XII-lea, care a cedat cu uşurinţă manierismului în toate tehnicile, a practicat un stil foarte încărcat. Lui i se datorează remarcabile mătăsuri cu desene în relief (damasc) în care motivul păsărilor înscrise în medalioane mari, de o parte şi de alta a unui arbore, a fost tratat cu precădere: aşa este patrafirul din abaţia de la Brauweiler pe care Bernard de Clairvaux l-ar fi purtat în 1146.

În care grifonii, în loc să fie reprezentaţi în mers şi faţă în faţă, sunt ridicaţi şi aşezaţi spate în spate, cu capul întors, iar pentru a înlătura rigiditatea care ar fi rezultat din juxtapunerea „roţilor” s-au racordat medalioanele în aşa fel încât marginea lor inferioară şi superioară desenează, cu mai multă supleţe, o linie ondulată de palmete.

Secolul al XII-lea

Tot în secolul al XII-lea, cu prilejul incursiunilor armatelor sale în Grecia, în anul 1147, Roger al II-lea al Siciliei a adus în captivitate la Palermo ţesători de la Teba şi de la Corint spre a-i pune să lucreze în atelierele de mătăsuri unde lucraseră până atunci meseriaşi arabi. Acestui aport de elemente bizantine în manufacturile din Sicilia i se datorează mantia

numită a lui Carol cel Mare din catedrala de la Metz. Pe o mătase cu fond roşu-deschis se desprind în chip radiant patru vulturi ţesuţi cu fir de aur, stilizaţi cu o duritate străină atelierelor de la Constantinopol. Aripile lor sunt împodobite cu medalioane încadrând grifoni şi rozete. Ornamente florale stilizate umplu intervalele fondului. Această înghesuială ne aminteşte de abundenţa cu oare decorul de mozaicuri acoperea careul central al Capelei palatine de la Palermo.

CERAMICA

Pe când ceramica din epoca paleocreştină, simplă prelungire uşor degenerată a obiectelor fabricate în vechiul Imperiu roman de răsărit, nu prezintă interes decât pentru arheolog, aceea din epoca Macedonenilor merită, prin anumite aspecte ale sale, să reţină atenţia istoricului de artă. Şi, în această reînnoire, se poate vedea unul dintre semnele exigenţelor estetice ale acestei perioade.

Tehnica lutului ars şi smălţuit, care reînflorise sub abasizi în Mesopotamia şi în Iran, teritorii unde ea fusese practicată cu predilecţie în antichitate, a fost adoptată de bizantini la sfârşitul secolului al IX-lea, la fel ca şi de către arabii din Africa.

Zidurile şi pardoselile bisericilor sau clădirilor laice au fost acoperite cu plăci comparabile cu acelea care decorau Marea Moschee de la Kaiman. Motivele ornamentale, care cuprind rozete, buchete de acant, animale fantastice şi păuni, amintesc îndeaproape cele din arta islamică. Specimene de acest gen au fost

găsite la Constantinopol, la Nicomedia şi în Bulgaria la Preslav, unde obiectele importate din Bizanţ stau alături de produsele atelierelor locale.

Dar bizantinii au reprezentat de asemenea pe aceste plăci imaginile Fecioarei cu Pruncul în medalion, sau busturile unor sfinţi şi astfel se poate vorbi despre icoane de ceramică. La Patleina, în Bulgaria, s-au descoperit mai multe plăci care, combinate, formau un remarcabil portret al sfântului Teodor.

Cu toate acestea faianţa smălţuită a slujit mai mult la fabricarea veselei şi nu poate fi vorba de a studia în detaliu toate categoriile pe care le-au stabilit ceramologii. Cea mai însemnată este aceea în care decorul era gravat (*zgraffito*) cu un vârf sau cu spatula într-o argilă roşietică acoperită cu o angobă albă şi înainte de aplicarea unui smalţ care, după coacere, căpăta o culoare roşietică sau verzuie. Motivele folosite cuprind patrupede şi păsări mai mult sau mai puţin stilizate, ornamente în spirală, câteodată centauri, dragoni sau luptători, poate împrumutaţi din poemele epice. În apropiere de margine se desfăşoară adesea o cunună de vrejuri, sau semne cufice mai mult sau mai puţin deformate. Desenul este în general plin de nerv, rapid, cu tot ceea ce aceasta comportă ca brio în execuţie, dar şi adesea ca neglijenţă. Cea mai frumoasă epocă a acestei ceramici a fost sfârşitul secolului al XI-lea şi secolul al XII-lea. Produsele bizantine rămân totuşi, în ansamblu, inferioare celor ale atelierelor abasizilor.

Favoarea de care se bucura pe atunci ceramica a fost atât de mare incit în pereţii mai

multor biserici s-au încrustat la exterior holuri şi farfurii de faianţă.

7. INFLUENTA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

Reapariţia unei arte religioase în Bizanţ a avut rodnice repercusiuni în Europa occidentală. Totuşi, adesea este dificil, mai ales în domeniul iconografiei mai mult decât în cel al stilului, să se facă o separare între elementele împrumutate direct de la Bizanţ şi acelea care, având o origine bizantină mai mult sau mai puţin mărturisită, se încorporaseră de mai multe veacuri în tradiţia artistică din apusul Europei.

Frescele pictate în cursul celei de-a doua jumătăţi din secolul al IX-lea şi la începutul secolului al X-lea în diferite biserici de la Roma, cum ar fi San Clemente şi San Maria di Gradellis, sau în biserica Sfinţilor Mucenici de la Cimitile au un stil aspru şi viguros, cu desenul uneori sumar, care nu mai are în el nimic bizantin. Dar iconografia lor este încă mult îndatorată Bizanţului. Nu putem decât să regretăm dispariţia mozaicurilor din Sfinţii Apostoli de la Constantinopol sau din alte biserici contemporane ale capitalei, pentru ca astfel să fi văzut ceea ce aceste monumente ar fi putut să le dea. Înclin să cred că, prin imitarea schemei decorative a Sfinţilor Apostoli, înălţarea a fost aşezată în partea superioară a peretelui de est al bisericii Sfântul Ioan de la Münstertal, în cantonul Graubünden din Elveţia (la sfârşitul secolului al IX-lea).

Tot în Elveţia, mănăstirea Sankt-Gallen a fost puternic impregnată de influenţe bizantine. Se

remarcă acţiunea lor asupra manuscriselor care au fost împodobite cu miniaturi în a doua jumătate a secolului al IX-lea şi asupra fildeşurilor pe care le-a sculptat călugărul Tuotilo în jurul anului 900. Un evangheliar din această epocă oferă, într-o latină amestecată cu cuvinte greceşti, o descriere a miniaturilor care împodobeau un exemplar bizantin al textului sacru: în el s-a văzut un adevărat *Ghid al picturii*, alcătuit pentru uzul occidentalilor, pornind de la modelele bizantine.

În Germania, devenită sub împăraţii din dinastia de Saxonia prima putere politică a Europei occidentale şi centrale, influenţele bizantine s-au întărit atunci când Otto I (962 – 973) a supus controlului său aproape întreaga Italie meridională, unde se menţineau multe elemente greceşti, şi mai ales după ce fiul său Otto al II-lea (973 – 983) s-a căsătorit, în 972, cu Teophano, fără îndoială o nepoată a lui Ioan Tzimiskes. Fildeşul care înfăţişează încoronarea celor doi soţi (aflat în muzeul Cluny) reproduce aproape întocmai fildeşul cu Roman şi Evdochia din Cabinetul de medaliiţii. *160*). Alte fildeşuri ottoniene, mai ales din şcoala franconă de la Bamberg, sunt la fel de clar imitate după unele prototipuri bizantine. Teofano a fost însoţită de compatrioţi, care au propagat în Germania procedeele şi formulele artei bizantine. Fiul său, Otto al III-lea (996 – 1002) opunea „subtilitatea greacă”, „rusticităţii saxone”. Pe de altă parte, ottonienii, urmând exemplul împăraţilor bizantini, au practicat o politică de alianţă între puterea temporală şi biserică, propice înfloririi unei arte

totodată imperială şi religioasă. De la Bizanţ s-a împrumutat arta emailurilor, în stare să satisfacă gustul pentru lux. După modelul Sfântului Mormânt de la Ierusalim, al Capelei palatine de la Aachen şi fără îndoială al unor edificii din Răsăritul bizantin, s-a construit un număr relativ mare de rotonde şi de biserici octogonale, comportând diferite variante. De acest curent se leagă vestitele rotonde din Boemia, din Saxonia de sus şi din Polonia. Manuscrisele greceşti au slujit probabil de nenumărate ori ca exemple, interpretate în chip liber, pentru ilustrarea scenelor evanghelice care, fiind rar tratate sub carolingieni, s-au dezvoltat considerabil sub ottonieni în cunoscutele *scriptoria* din Reichenau, Köln, Mainz şi Salzburg. Sub influenţa unor exemplare bizantine din anii 850 şi următorii, meşterii au căutat să producă o impresie nouă de spiritualizare şi transcendenţă, cu totul deosebită de realismul carolingian. Bizanţul a oferit în acest sens mai ales fondurile de aur şi culorile dense, folosit în chipul cel mai fericit de şcoala de la Köln, în secolul al XI-lea, umbrele verzi din pictura constantinopolitană au fost introduse la Salzburg unde, după 1050, tratarea faldurilor a evoluat, ca şi în Imperiul bizantin, spre o înăsprire. Se pot atribui ascendentului deţinut de estetica bizantină în lumea ottoniană trăsăturile care deosebesc picturile carolingiene de la Miistair de cele opt panouri ale Minunilor lui Hristos care au fost executate în a doua jumătate a secolului al X-lea pe pereţii bisericii Sfântul Gheorghe de la Oberzell, în insula Reichenau de pe lacul

Konstanz. Aceste trăsături sunt: alegerea unui număr restrâns de subiecte, în contrast cu abundenţa narativă de la Münstertal, armonia compoziţiilor, solemnitatea senină a atitudinilor, forţa de abstractizare a desenului, impresia de monumentalitate. Asemenea caractere se regăsesc, la sfârşitul secolului al X-lea, împreună cu preocupări decorative mai intense, în frescele care înfăţişează aceleaşi subiecte pe pereţii capelei învecinate, închinate Sfântului Silvestru, de la Goldbach, pe malul lacului. Factura largă, sobră şi chiar grandioasă a frescelor din biserica Neuenberg-Sfântul Andrei de la Fulda, înainte de anul 1023, şi repartiţia programului lor presupun cunoaşterea picturii murale bizantine. Maniera în care medalioanele cuprinzând busturile lui Hristos şi ale Virtuţilor sunt dispuse aici pe bolţile cu penetraţii reproduce sistemul decorativ al unor biserici ca Hosios Lukas din Focida. Stilul picturii ottoniene, poate revigorat simţitor de noi aporturi bizantine, s-a menţinut şi în biserica abaţială de la Lambach (Austria de sus), spre sfârşitul secolului al XI-lea.

Faţă de Europa romanică, Bizanţul a jucat rolul de iniţiator. Prin exemplele, mai vechi sau recente, pe care i le propunea, a contribuit la dezvoltarea gustului ei pentru somptuozitate şi i-a furnizat mijloacele de a şi-l satisface. Prin intermediul fildeşurilor sale, al ţesăturilor, emailurilor, manuscriselor, el i-a transmis teme iconografice şi acestea au fost adoptate de nenumărate ori şi în alte tehnici decât acelea care slujiseră la introducerea lor. Motivul animalelor

stând faţă în faţă, din ţesăturile bizantine şi orientale, a fost sculptat pe capiteluri. Anumite figuri formând verticala din iniţialele Lecţionarului abaţiei Sfântul Marţial de la Limoges, la sfârşitul secolului al X-lea, copiază destul de fidel personajele de pe fildeşurile imperiale, cum ar fi placa înfăţişându-i pe Roman şi Evdochia din Cabinetul de medalii (*il. 160*). Emailurile bizantine au fost imitate în Limousin, precum şi în regiunile renane şi în cele străbătute de fluviul Meuse. O grijă pentru economie şi simplificare a înlocuit procedeul smalţului celular (*cloisonné*) cu acela al smalţului pe fond scobit (*champlevé*).

În secolul al XII-lea, expansiunea negustorilor italieni în Imperiul bizantin şi Cruciadele au adus cu ele o sporire considerabilă a influenţelor bizantine în Europa occidentală aflată în plină propăşire. Dl. A. Grab ar a arătat că după mijlocul veacului al XII-lea, rare trebuie să fi fost atelierele de picturi sau de sculpturi romanice care nu datorau nimic stilizării bizantine”.

Exemplul bisericii San Marco de la Veneţia şi poate, de asemenea, al Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol şi al Sfântului Ioan de la Efes a inspirat planurile bisericilor Saint-Front de la Périgueux, Saint-Étienne de la Gabors şi altor biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, răspândite – în număr de şaizeci – în sud-vestul

Franţei, din Périgord şi din Querev, până în Angoumois şi în Saintonge.

Popularitate de care se bucurau tribunele înălţate pe colaterale a sporit strânsa înrudire cu sanctuarele constantinopolitane. Însuşi numele de

matronalia este traducerea cuvântului grecesc *gynecee*. Şi bazilicile cu trei nave prevăzute cu bolţi în leagăn din Catalonia şi din Roussillon (ca Sfânta Maria de la Amer, Sfântul Martin din Canigou, biserica de la Ecluse) par să decurgă din unele prototipuri bizantine.

Occidentul, care avea să dea dovadă de o puternică originalitate în domeniul vitraliilor, se pare că ar fi primit şi aici un prim imbold din partea Constantinopolului.

În Italia, activitatea mozaicarilor şi a pictorilor bizantini la Veneţia şi în nordul Adriaticii, la Montecassino şi în sfârşit în Sicilia normanzilor provocă o recrudescenţă a influenţelor bizantine, care s-a exercitat în diferite grade după locuri şi împrejurări, dar care nu sunt absente aproape nicăieri, la fel ca şi supravieţuirile paleocreştine.

Întărirea puterii temporale a papilor după Canossa (1077) şi după Concordatul de la Worms, îi îndemnă pe suveranii pontifi să încurajeze o artă cu aspect monarhic. La Roma se constitui o şcoală de pictură murală, rivala celei din Imperiul de Răsărit. Vom cita drept mărturii, la sfârşitul veacului al XI-lea, frescele din bazilica inferioară a Sfântului Clemente de la Roma şi cele de la Castel Sant'Elia, de lângă Nepi. Noi aporturi bizantine s-au introdus aici în prima jumătate a veacului al X-lea, aşa cum se poate vedea în mozaicurile absidei din bisericile San Clemente şi Santa Maria în Traste vere (pe la 1140). La San Clemente imitarea modelelor bizantine, perceptibilă în hieratismul uşor ţeapăn al figurilor lui Pavel şi

Petru, se confirmă prin folosirea în inscripţii, înaintea numelui lor, a cuvântului grec „Agios”. Recurgerea la vechile tradiţii bizantine ale Romei nu a fost străină de acest curent.

În Italia de nord se înregistrează urmele influenţei Bizanţului în biserica Sfântul Vincenţiu de la Galliano (provincia Como, începând din veacul al XI-lea), în catedrala de la Novara şi la Pavia, în veacul al XII-lea, în criptele bisericilor San Giovanni Domnarum şi San V Eusebio. Aporturile bizantine sunt deosebit de limpezi în biserica abaţială Sfântul Petru de la Civate (la nord de lacul Como, la sfârşitul veacului al XI-lea sau, mai degrabă, la începutul celui de-al XII-lea): îngeri şi sfinţi, repartizaţi în triade, chipuri cu ochii dilataţi şi nasul coroiat, încercănate cu umbre verzi, şi plasticitatea veşmintelor cu drapări sinuoase.

Prezenţa unor mozaicari greci la San Marco de la Veneţia asigură răspândirea influenţei Bizanţului în regiunea Friuli-Venezia Giulia. Vom cita ca exemple frescele din catedrala de la Aquileia (sub patriarhul Poppo: 1019 – 1042) şi cripta ei (începutul secolului al XIII-lea), cele din biserica de la Summaga (pe la 1200 şi 1220) şi din baptisteriul de la Portogruaro (sfârşitul secolului al XII-lea), unde existenţa unei cupole pe tambur şi a unor bolţi a înlesnit o distribuire, potrivită spiritului bizantin, a unor subiecte la origine paleocreştine şi occidentale.

La sfârşitul veacului al XII-lea şi la începutul celui de-al XIII-lea, şcoala de la Roma şi-a îmbogăţit repertoriul iconografic, înnoindu-şi

maniera prin împrumuturi făcute de la pictura bizantină de prin anii 1160 şi următorii. Aceste efecte se observă în abaţia Sfântul Petru de la Ferentillo (în provincia Terni din Umbria meridională), în Sfântul Ioan de la Poarta Latină de la Roma (sub pontificatul lui Celestin al III-lea: 1191 – 1198), în San Silvestro de la Tivoli (pe la 1200) şi în Santa Maria în Monte Domenico de la Marcellina.

Începând din jurul anului 1150, influenţele bizantine pătrunseră, aparent prin intermediul Italiei, în pictura din Catalonia şi din Roussillon, de exemplu la Sfântul Petru de la El Burgal şi la abaţia Pedret, ale cărei fresce au putut fi comparate cu cele din Sfântul Petru de la Civate şi din Sant'Angelo în Formis. Aceste influenţe au atins un înalt grad de intensitate în sala capitu-T

lului de la Sigena (la începutul secolului al XIII-lea). Ele au săvârşit o mlădiere a geoinetrismului vechii tradiţii creştine din Spania prin folosirea semitentelor şi a modeleului.

Fără îndoială tot din Italia au pornit şi elementele bizantine care au ajuns în Franţa, începând cu mijlocul veacului al XIII-lea. De la Montecassino sau din alte mănăstiri italiene, benedictinii au adus se pare la Cluny unele formule iconografice şi stilistice italo-bizantine, cum este giganticul Hristos din absida abaţiei, comparabil cu un Pantocrator bizantin, care se proiecta pe un fond de aur. Fără îndoială ne putem face o idee apropiată după Hristos cu mantia de purpură găsit în absida oratoriului de la Paray-le-Monial, al ordinului din Cluny. Nu departe de

Cluny, într-un alt oratoriu al vestitei abaţii, aceea de la Berzé-la-Ville, s-a păstrat unul dintre cele mai frumoase ansambluri de fresce romanice franceze purtând pecetea Bizanţului. Ele datorează obârşiei lor răsăritene, în afara detaliilor iconografice, numeroase trăsături care amintesc de arta Comnenilor, cum ar fi bogăţia unei policromii armonioase (contrastând cu simplitatea culorilor din biserica Saint-Savin pe râul Gartempe, sau de la Tavant), manierismul faldurilor fine şi dese, petele luminoase care accentuează relieful, elegantele plete buclate şi bărbile. Nu se va putea nega nici caracterul bizantinizant al frescelor din abaţia benedictină Saint-Chef, în Dauphiné (din a doua jumătate a secolului al XII-lea). Picturile din mănăstirea Saint-Gilles de la Montoire-sur-le-Loir, care depindea de abaţia benedictină de la Saint Ealais, prezintă de asemenea elemente de origine italo-bizantină, care s-ar putea să fi fost aduse de călugării acestui ordin.

În Auvergne au existat de asemenea picturi pe fond întunecat, de inspiraţie bizantină, de exemplu frescele din porticul şi tribunele catedralei de la Le Puy şi acelea din biserica Saintlulien de la Brioude.

Această artă italo-bizantină din veacul al XII-lea s-a impus, poate începând cu Aquileia, în

Germania occidentală şi meridională, precum şi în Austria, în mare parte prin intermediul benedictinilor. Se cunosc foarte numeroase exemple de acest fel în nord-vestul Germaniei la Schwarzrheindorf (1151 – 1173), la Sfântul

Gereon de la Köln (pe la sfârşitul secolului al XII-lea), în corul catedralei de la Soest (în jurul anului 1160) şi din aceea de la Essen, la Sfântul Martin de la Emmerich (pe la 1150) şi la Knechtstedten (1162); în Bavaria, la Regensburg, în capela Tuturor Sfinţilor (după anul 1150) şi, la câţiva kilometri mai spre sud, în biserica abaţială de la Prüfening (pe la 1150). În Austria există alte mărturii remarcabile în mănăstirea Nonnberg de la Salzburg (pe la 1154) şi în capela castelului Hocheppan.

Influenţele italo-bizantine au ajuns până în sudul Angliei la sfârşitul veacului al XII-lea, datorită relaţiilor cu Roma şi cu normanzii din Sicilia. Ele au marcat profund, în catedrala de la Canterbury, frescele din capela Sfântul Gheorghe (pe la 1150) şi cele din capela Sfântul Anselm (la sfârşitul veacului al XII-lea).

Elementele bizantine au pătruns de asemenea, la sfârşitul secolului al XII-lea, în Danemarca şi în sudul Suediei (în Scania) pornind din Renania şi poate chiar şi din Anglia. În bisericile din insula Gotland, tradiţiile bizantine sunt prezente cu mai multă puritate, ceea ce ridică problema centrului de unde au venit. Deoarece stilul acestor fresce dovedeşte o oarecare înrudire cu cel de la Novgorod, s-a pus întrebarea dacă el n-a suferit cumva influenţa artei din marele oraş negustoresc al Rusiei, care întreţinea relaţii comerciale cu insula Gotland.

Aporturile bizantine, vehiculate prin intermediul manuscriselor împodobite cu miniaturi, al fildeşurilor şi al ţesăturilor, au fost

extrem de numeroase în multe *scriptoria* romanice mai ales în a doua jumătate a veacului al XII-lea. Pictorul Bibliei de la Souvigny (aflată astăzi la Moulins) a copiat, de pildă, scene întregi din manuscrisele bizantine.

Astfel, arta bizantină în toată strălucirea plenitudinii sale clasice n-a încetat să ofere multiple lecţii Europei occidentale care, redresată după tulburările invaziilor, se îndrepta treptat, începând cu dinastia carolingienilor, spre preponderenţa pe care o va dobândi odată cu Renaşterea.

Bizanţul va fi nevoit să ţină seama de ea.

Partea a patra
LUCIRI CREPUSCULARE: EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL (1204 – 1261)
ŞI RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261 – 1453)

SITUAŢIA ISTORICĂ

Împărţirea Imperiului între latini. Statele greceşti

După ce au ocupat Constantinopolul în 1204, cruciaţii şi veneţienii au cucerit în câţiva ani majoritatea teritoriilor europene şi insulare ale Imperiului, pe care le-au împărţit între ei. Baldovin, conte de Flandra şi de Hainaut, a fost încoronat împărat în Sfânta Sofia la 16 mai 1204, după un ceremonial inspirat din acela al basileilor, şi un veneţian, Toma Morosini, a fost numit patriarh latin al Constantinopolului.

Trei mari familii bizantine au stăpânit însă câteva state greceşti independente. Încă din luna aprilie 1204, doi nepoţi ai lui Andronic I, Alexe şi David Comnen, întemeiau cu sprijinul mătuşii lor (sau strămătuşă) după mamă, regina Tamar a Georgiei, Imperiul din Trapezunt care, timp de două sute cincizeci şi şapte de ani, la marginea teritoriilor asupra cărora Constantinopolul şi-a reluat mai apoi controlul, a păstrat tradiţiile politice, religioase şi artistice ale Bizanţului.

Membrii unei alte familii de origine imperială, familia Anghelilor, se retraseră în munţii Epirului, Acarnaniei şi Etoliei. Oraşul Arta deveni capitala unui stat care s-a menţinut până în anul 1340.

Dar nu mai departe de cincizeci de kilometri de Constantinopol, la Niceea, în Bithinia, membrii aristocraţiei civile şi militare, prelaţii şi

De la Niceea au pornit armatele recuceririi bizantine, a căror înaintare a fost înlesnită de o alianţă temporară cu ţarul bulgarilor, Ioan Asan al II-lea. La 15 august 1261, zi în care se sărbătoreşte Adormirea Maicii Domnului, purtând în fruntea cortegiului icoana Născătoarei Hodighitria şi primit cu mare bucurie de populaţie, Mihail al VIII-lea Paleolog, care asigura regenţa în numele lui Ioan al IV-lea Lascaris (august – 1 decembrie 1258), nepotul lui Ioan al III-lea Vatatzes, şi-a făcut intrarea triumfală – cu bună ştire imprimată de solemnitate religioasă – în Constantinopolul pe care trupele bizantine îl eliberaseră de sub jugul latinilor încă de la 25 iulie. Dinastia Paleologilor avea să ocupe tronul Constantinopolului timp de o sută nouăzeci şi doi

de ani, mai îndelungată vreme decât oricare dintre înaintaşele sale, depăşind cu trei ani durata dinastiei Macedonene. Era însă nevoie de mai mult pentru ca Imperiul să fie restabilit în hotarele pe care le avusese în 1204. Anghelii se menţinură în Epir şi în Tesalia până în 1340. Baronii latini şi veneţienii îşi păstrau posesiunile în Peloponeş, în Grecia centrală şi în insule. Niciodată de acum cărturarii s-au regrupat în jurul lui Teodor Lascaris, unul dintre marii generali ai Bizanţului, ginerele lui Alexe al III-lea Anghel. Refugiat la Niceea, Lascaris asigură alegerea unui nou patriarh, Mihail Autorianos, şi acesta îl încoronă împărat. Imperiul continua de drept sub autoritatea celor doi şefi ai săi, cu instituţiile sale politice şi religioase, în toată partea de nord-vest a Asiei Mici, încă nesupusă controlului turcilor. Ginerele şi urmaşul lui Teodor I, Ioan al III-lea Vatatzes (1222 – 1254), continuă cu energie opera de restaurare care fusese întreprinsă. Grija de a constitui cadrele unei administraţii eficiente şi de a reîntări simţământul naţional l-a determinat să organizeze învăţământul şi să favorizeze prin toate mijloacele înflorirea vieţii intelectuale.

Recucerirea şi restaurarea Imperiului

În secolul al XIV-lea, un şir de conflicte dinastice slăbiră Imperiul în chip primejdios în faţa ameninţării turceşti. Războaiele care l-au opus pe Andronic al II-lea nepotului său, Andronic al III-lea (între 1321 şi 1328), pe Ioan al V-lea Paleolog lui Ioan al VI-lea Cantacuzino (între 1341 şi 1437, şi între 1352 şi 1355), în sfârşit revolta lui Andronic al IV-lea Paleolog împotriva tatălui său,

Ioan al V-lea (1376 – 1379), şi a lui Ioan al VII-lea, fiul lui Andronic al IV-lea, împotriva aceluiaşi Ioan al V-lea (1390) aduseră după ele devastarea ogoarelor, ruinarea tezaurului public, revolte sociale, cum ar fi aceea a zeloţilor la Salonic, precum şi intervenţia turcilor, pe care partidele ce se încăierau comiseră greşeala de a-i chema fiecare în ajutorul lor. Căci moartea Bizanţului se datorează egoismului şi orbirii marilor sale familii şi nu certurilor teologice.

Înainte basileul nu avea să mai domnească asupra unui teritoriu neîntrerupt de la Constantinopol până la capul Tainaron (Matapan). La nord, sârbii şi bulgarii profitaseră de împrejurări pentru a întemeia state independente şi ameninţătoare. Genovezii ocupau insulele Chios şi Lesbos şi, dincolo de Cornul de Aur, întemeiaseră un cartier înfloritor, Galat a.

Mihail al VIII-lea restaura deci un Imperiu dezmembrat, micşorat şi slăbit. Dar domnia lui (1261 – 1282) şi, în mai mică măsură, aceea a fiului său, Andronic la II-lea (1282 – 1328), au fost, în ciuda unor anumite slăbiciuni, domnii de întremare în timpul cărora Bizanţul a redevenit o putere de care trebuia să se ţină seama în Mediterana şi care a continuat să suscite invidia şi poftele de cucerire ale tuturor vecinilor.

Războaiele dinastice şi ruina Imperiului

Începând de prin anul 1350, decadenţa Imperiului, cucerit treptat de către turci, se precipită în chip ineluctabil. În 1354, după mărturia ambasadorului Veneţiei la Constantinopol, bizantinii se simţeau atât de

descumpăniţi în faţa ameninţării

În Imperiul sărăcit, nobilimea funciară, burghezia negustorească şi biserica îşi reîntăriră poziţiile. În secolul al XIV-lea, magnaţii au suplinit de nenumărate ori carenţa finanţelor imperiale pentru construirea corăbiilor sau întreţinerea trupelor. De asemenea ei au exercitat un anume mecenat în privinţa artelor frumoase. Artizanatul şi negoţul erau foarte active în oraşele mari. Constantinopolul rămâne vadul cel mai bun şi cea mai bogată în mărfuri dintre pieţele Orientului. La Salonic, târgul de la Sfântul Dumitru continua să adune negustori de felurite naţionalităţi. În ciuda nesiguranţei care domnea din pricina actelor de piraterie la care se dedau grecii, genovezii, veneţienii şi turcii, negoţul maritim era intens şi înlesnea răspândirea influenţelor artistice.

turceşti, încât se gândeau să se supună Republicii veneţiene, ţarului sârbilor, sau regelui Ungariei.

Pe teritoriile controlate de împărat, activitatea artistică s-a redus simţitor după jumătatea veacului al XIV-lea.

Prosperitatea proprietarilor funciari şi a păturilor negustoreşti în sfârşit, biserica îşi spori forţa spirituală şi temporală, într-o societate frământată, expusă ameninţărilor din afară şi, cu deosebire, aceleia a turcilor, o evlavie puternică oferea făgăduinţa izbăvirii, personale sau colective, pe care mijloacele pământeşti nu mai păreau în stare să o asigure. Principii ortodocşi, bizantini sau străini, înzestrară cu generozitate mănăstirile existente şi întemeiară altele noi. Mai

numeroşi decât în trecut au fost aceia dintre ei care îşi încheiară o existenţă agitată îmbrăcând rasa monahală. Mănăstirile căpătară un loc de frunte în sânul bisericii, îi furnizară acesteia aproape toţi prelaţii, exercitând asupra poporului o influenţă mereu sporită. În ţările slave biserica de la Constantinopol a contribuit la menţinerea influenţei Bizanţului cu toată decăderea prestigiului basileilor.

Forţa bisericii

În sânul Imperiului bizantin există o provincie care, ruptă de Constantinopol de către seniorii latini din Grecia centrală şi din nordul Peloponesului, a dus, într-o relativă independenţă, o viaţă destul de strălucitoare: este vorba de Moreea, numită astfel din pricina însemnătăţii culturii duzilor (*Morus*) în Pelopones. Luat ostatec în 1259 de oştile lui Mihail Paleolog, Guillaume de Villehardouin, nepot al vestitului cronicar, a fost nevoit să cedeze în 1262, pentru răscumpărarea sa, în afara cetăţilor întărite Monemvasia, Gerald şi Maina, şi cetatea Mistra, pe care o zidise în 1249 pe una dintre culmile din preajma muntelui Taiget, la vest de Sparta. Pe această înălţime de necucerit strategii bizantini şi-au stabilit cartierul general de unde au condus împotriva baronilor franci operaţiile care au eliberat treptat Peloponesul. La sfârşitul secolului al XIII-lea, încetarea ostilităţilor dintre franci şi bizantini a îngăduit înfrumuseţarea unor bisericii, mănăstiri şi edificii publice la Mistra, unde fusese transferat sediul arhiepiscopiei de la Sparta. În scopul de a consolida situaţia Moreii, Andronic al II-lea

Paleolog a hotărât în 1308 să desemneze guvernatorul-strateg nu numai pe un singur an, ci pe o durată mai lungă şi îl numi în acest post pe Manuel Gantacuzino, tatăl viitorului împărat Ioan al VI-lea. Acesta din urmă avea să ridice Moreea, în 1348, la rangul de despotat, acordat în chip de apanaj unui prinţ de sânge. O viaţă intelectuală şi artistică activă a înflorit în jurul curţii provinciale de la Mistra, unde numeroşi umanişti bizantini au venit să respire un aer mai liber decât la Constantinopol şi să-şi reîmprospăteze puterile în vecinătatea Spartei, plină de amintirile Greciei antice.

Mistra şi Moreea în fapt, puşi mai întâi în faţa ocupanţilor latini, apoi a năvălitorilor turci, bizantinii căpătaseră o conştiinţă mai clară despre specificul tradiţiilor lor naţionale

Simţământul trecutului elenic

Redevenind stăpâni pe soarta lor, după victoria repurtată asupra Imperiului latin, bizantinii desfăşurară în diferite domenii ale ştiinţei şi artelor o rodnică activitate creatoare, pe care o pregătise opera intelectuală săvârşită în Imperiul de la Niceea. Această sete de cunoaştere, ale cărei efecte le-am remarcat în cursul veacurilor precedente, a devenit mai intensă ca niciodată. Asistăm nu numai la o renaştere a literaturii şi a studiilor de drept, dar şi a medicinei, astronomiei şi matematicilor, ştiinţa prin excelenţă a Greciei antice. Împăraţii au sprijinit această mişcare şi au participat ei înşişi la ea.

şi despre legăturile care îi uneau cu trecutul

ei en ic. Imperiul de la Niceea s-a proclamat de nenumărate ori grec, prin glasul împăraţilor şi al cărturarilor să-i şi dacă, după recucerirea Constantinopolului, textele oficiale au continuat să-i numească romani pe supuşii basileului, în schimb cărturarii au folosit în multe rânduri cuvintele „Grecia” şi „grec” pentru a desemna Imperiul, locuitorii lui şi limba care era vorbită înăuntrul său. Puţin înaintea căderii Constantinopolului, umanistul Ioan Arghiropoulos îi ceru lui Constantin Dragases (1449 – 1453) să abandoneze titlul de „împărat al romanilor”, pentru a-l lua pe acela de rege al elenilor: „Titlul singur ar fi de ajuns, spunea el cu naivitate, pentru a asigura mântuirea elenilor liberi şi eliberarea fraţilor lor căzuţi în robie”. Astfel s-a conturat încă de pe atunci simţământul naţional elenic, care avea să se întărească de-a lungul veacurilor de dominaţie otomană.

Renaşterea umanistă

Umanismul bizantin a luat a vânt sub Andronic al II-lea Paleolog (1282 – 1328), după anii de restaurare politică ce au urmat întoarcerii lui Mihail al VIII-lea la Constantinopol şi înaintea crizelor din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Universitatea de la Constantinopol a fost reorganizată şi a căpătat numele de Museu, spre a fi legată de tradiţia alexandrină. După criza declanşată de conflictele dinastice din veacul al XIV-lea şi de înaintarea turcilor, o recrudescenţă a vieţii intelectuale a mai avut loc sub Manuel al II-lea (1391 – 1425).

Idealul intelectual al timpului, acela de

kalokagathia sau de *asteiotes* (urbanitate), a fost idealul omului la care calităţile morale şi o cunoaştere universală se îmbinau cu gustul pentru acţiune în viaţa secolului. El s-a întrupat în Nichifor Chumnos (aprox. 1250 – 1327), sfetnic al lui Andronic al II-lea, şi în rivalul său Teodor Metohites (1260 – 1332), care îi urmă în favoarea de care s-a bucurat pe lângă împărat. Aceşti umanişti erau sensibili la frumuseţea monumentelor, a operelor de artă, a locurilor şi a peisajelor. Într-o remarcabilă scrisoare, Teodor al II-lea Lascaris îşi dezvăluie emoţia încercată dinaintea ruinelor Pergamului, pe care le descrie foarte bine. La fel, Nichifor Chumnos a celebrat monumentele Salonicului. Iar Teodor Metohites şi-a destăinuit plăcerea ce i-o dădea contemplarea mării, a cerului, a corpurilor cereşti şi a creaţiei.

În acelaşi timp, slăbirea structurilor statului autoritar provocă apariţia unor trăsături noi. Civilizaţia bizantină a tins în acea vreme către desacralizare. Împăratul a pierdut din majestatea sa divină. El a devenit acela căruia erudiţii îi dădeau sfaturi în memorii, adesea inspirate după modelele platoniciene cu idealul lor despre regelefilozof. La mai mulţi gânditori, chiar şi la un călugăr ca Nichifor Blemmides, filosofia încetă să mai fie slujnica teologiei, reluându-şi locul în vârful ierarhiei artelor şi ştiinţelor.

Seducţiile gândirii păgâne şi îndeosebi ale neoplatonismului care, începând cu Psellos, nu încetă să câştige mereu noi adepţi, făcură să se clatine credinţa creştină la mulţi oameni ai timpului, în prima jumătate a secolului al XV-lea,

Gemistos Plethon (născut pe la 1360, mort în 1452) întemeie la Mistra o confrerie secretă în sânul căreia profesa un spiritualism de inspiraţie platonicianã, care repudia creştinismul şi propovăduia restaurarea unui păgânism epurat.

Nu trebuie să credem însă că, în această perioadă, biserica a pierit ruinată de necredinţă. Dimpotrivă, odată cu disputa isihastă ea a dat o dovadă a vitalităţii curentului mistic care o însufleţea şi a reînvierii teologice de care era în stare. Sub numele de isihasm – de la grecescul *hesychia*: linişte, contemplare – s-a răspândit, în jurul anilor 1330, o doctrină ascetică prin care călugării erau învăţaţi cum să obţină, prin mijloace de rugăciune psiho-fizice, viziunea luminii divine care îl transfigurase pe Hristos pe muntele Tabor. Un călugăr de origine calabreză, Varlaam (1290 – 1348), iniţiat în scolastica sfântului Toma ďăquino şi, prin mijlocirea ei, în filosofia antică, luă în derâdere practicile folosite şi atacă isihasmul pe plan principial. După părerea lui, numai raţiunea îngăduie omului să-l gândească pe Dumnezeu şi, în acest scop, era necesar studiul filosofiei antice. Răspunsul veni din partea unui călugăr de viţă nobilă, Grigore Palamas (1296 – 1359), viitor arhiepiscop al Salonicului şi patriarh al Constantinopolului. Teologia pe care o elaboră fu confirmată de două sinoade (1341, 1351) şi adoptată de biserica ortodoxă. El afirma că Dumnezeu putea să se reveleze în iluminarea mistică acelor oameni care meritau să fie cuprinşi de har, pentru că primiseră tainele Botezului, a ungerii cu Sf. Mir şi a

împărtăşaniei şi pentru că luau parte la celebrarea liturghiilor care reînnoiau zilnic jertfa de mântuire. Pentru el comuniunea cu Dumnezeu era acordată acelora care respectau prescripţiile şi ritualurile bisericii, pe când misticii precedenţi afirmaseră de multe ori privilegiul celor inspiraţi asupra ierarhiei. Palamismul a izolat ortodoxia de curentele raţionaliste ale Renaşterii italiene şi a accentuat separaţia dintre biserica de la Roma şi aceea de la Constantinopol.

Reacţia isihastă

Succesul doctrinei lui Grigore Palamas s-a datorat în parte faptului că permitea simţământului popular să-şi manifeste opo- Bizanţul şi Europa occidentală ziţia faţă de latini, a căror dominaţie, politică şi religioasă, fusese cu greu îndurată. Interpretă a voinţei credincioşilor să-i, biserica ortodoxă a zdrobit, adesea prin tulburări şi răzmeriţe, tentativele de unire cu papalitatea, pe care s-au străduit să le înfăptuiască aproape toţi împăraţii de la Constantinopol, mai întâi pentru a zădărnici proiectele de cucerire ale lui Carol de Anjou (1266 – 1285) sau ale altor principi latini, mai apoi pentru a obţine ajutorul militar al occidentalilor împotriva turcilor.

Cuvintelor lui Petrarca: „Turcii sunt duşmani, dar grecii schismatici sunt mai răi decât duşmanii”, sau, altă dată când scria în 1352 dogelui din Genova: „Doresc să văd acest Imperiu infam, acest consistoriu de erori distrus de propriile voastre mâini”, le răspunde exclamaţia marelui duce Notaras: „Mai bine să vedem în

inima capitalei turbanul turcesc decât mitra latină”.

Începând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, împăraţii de la Constantinopol au venit de mai multe ori în Europa catolică să ceară sprijin împotriva turcilor. Primul, Ioan al V-lea Paleolog (1341 – 1391) s-a dus la sfârşitul anului 1365 la Buda, pentru a solicita, zadarnic, concursul lui Ludovic I de Anjou, regele Ungariei. În decembrie 1399, Manuel al II-lea (1391 – 1425), însoţit de mareşalul de Boucicault, pe care Carol al VI-lea al Franţei i-l trimisese în fruntea unei oşti formate din o mie două sute de oameni, întreprinse o lungă călătorie care îl purtă până la Londra şi îl făcu să poposească doi ani la Paris. După primul asediu al Constantinopolului, efectuat de turci în 1422, Ioan al VIII-lea Paleolog (1425 – 1448), în calitatea sa de urmaş asociat la tron cu tatăl său Manuel al II-lea, s-a dus la Milano, la Veneţia şi în Ungaria. Dar el se înfăţişă însoţit mai ales de fratele său Dumitru, de patriarhul Iosif, de numeroşi episcopi şi egumeni, şi de eminenţi reprezentanţi ai intelectualităţii bizantine, dinaintea conciliului care s-a deschis la Ferrara în ziua de 9 aprilie 1438 pentru a realiza unirea celor două biserici şi care apoi s-a mutat la Florenţa în 10 ianuarie 1439. Intrarea sa pe cal în capitala Toscanei, în fruntea unui cortegiu de prelaţi şi de înalţi dregători, produse o impresie deosebit de puternică asupra populaţiei: douăzeci de ani mai târziu, Benozzo Gozzoli a transpus evenimentul în scena cortegiului ecvestru al regilor magi, zugrăvită pe pereţii capelei Medici. Pisanello a

bătut o medalie cu efigia împăratului, ale cărui trăsături ni s-au păstrat de asemenea într-un bust de bronz de la Vatican. Piero della Francesca se zice că i-ar fi reprezentat, în frescele sale de la Arezzo, pe Constantin şi pe Heraclius după chipul lui Ioan al VIII-lea. Şi se pare că, pentru a răspunde speranţelor născute din pregătirile conciliului, Ghiberti ar fi celebrat în chip simbolic, pe la 1436 – 1437, unirea bisericilor în întâlnirea dintre Solomon şi regina din Saba, care încheie seria panourilor ilustrând Vechiul Testament pe poarta baptisteriului de la Florenţa. Unirea a fost proclamată la 6 iulie 1439, dar fără a fi realizată vreodată.

În domeniul intelectual, relaţiile dintre Orient şi Occident au fost mai cordiale şi mai rodnice. Printre primii, filologul Maxim Planudios (1260 – 1310), ambasadorul lui Andronic al II-lea la Veneţia, a socotit că numeroase opere ale literaturii latine, profane şi creştine, de la Cato până la sfântul Toma, meritau să fie tălmăcite de el în limba greacă. Demetrius Cydones, care învăţase latina la Milano, îi urmă pilda şi traduse *Summa Theologiae* de Toma d'Aquino şi alte texte ale Părinţilor bisericii latine. Începând cu sfântul Augustin. Multe romane cavalereşti şi balade italiene, provensale sau franceze, au fost adaptate în poezia populară greacă.

În secolul al XIV-lea şi mai mult încă la începutul celui de-al XV-lea, după reorganizarea Universităţii de la Constantinopol sub Manuel al II-lea, italienii veniră în număr destul de mare să-şi facă studiile la Constantinopol. Printre aceştia

se numărau mai mulţi umanişti care aveau să se întoarcă în ţara lor spre a răspândi ştiinţa dobândită. Unul dintre cei mai eminenţi profesori ai Universităţii de la Constantinopol, Manuel Chrisolaras (pe la 1350 – 1415), a fost invitat să predea cursuri de limba greacă la Florenţa, la Pavia şi apoi la Roma. Alţi umanişti bizantini, ca Gheorghe din Trapezunt, Ioan Arghiropoulos, Dimitrios Chalcocondylas, îi urmară la Florenţa şi în alte oraşe din Italia. Temperament profund conciliator, Visarion, născut la Trapezunt pe la 1395 în credinţa ortodoxă, murea la Ravenna în 1472 cardinal al bisericii romane, lăsând moştenire Veneţiei bogata sa bibliotecă ce avea să constituie unul dintre principalele fonduri ale Bibliotecii San Marco.

Exista totuşi o profundă deosebire de spirit între renaşterea din vremea Paleologilor şi Renaşterea din Europa apuseană. „Noi suntem nişte moştenitori”, spunea cu melancolie Teodor Metohites, spirit dintre cele mai conştiente de lipsurile şi desuetudinea culturii bizantine. Imperiul bizantin purta povara unui lung trecut şi în el nu se afla acel curent profund de eliberare a structurilor economice, politice şi sociale ale Evului Mediu care, în Europa occidentală, a dus la Renaştere. Dacă, printr-un miracol imposibil, Constantinopolul n-ar fi căzut la 29 mai 1453, în Italia ar fi trebuit să caute elementele unei reînnoiri pe care nu mai era în stare să o săvârşească singur.

Bizanţul a continuat să slujească drept model, în toate domeniile vieţii politice, intelectuale,

artistice şi religioase, statelor slave care profitaseră de eclipsa lui în vremea Imperiului latin, pentru a-şi consolida independenţa. Istoria raporturilor politice ale acestor state cu Bizanţul, cu latinii, cu turcii şi între ele, este alcătuită dintr-un şir de războaie şi de alianţe.

Bulgaria

Bizanţul şi lumea slavă în Bulgaria, pe la 1185, familia Asan izbutise să reconstituie în nordul ţării, în preajma oraşului

Serbia a parcurs etapele unui proces asemănător aceluia care s-a desfăşurat în Bulgaria dar, fiind mai aproape de Italia, a suferit mai mult influenţa acesteia. În 1202, marele jupân Ştefan (1196 – 1228), fiul lui Nemania, presimţind răsturnările ce aveau să vină, îşi répudié soţia Evdochia, fiica lui Alexe al III-lea Anghel, spre a se căsători cu Ana Dandolo, nepoata vestitului doge Enrico Dandolo. În 1217, fu încoronat «rege al Serbiei întregi” de către un legat al papei Honorius al

Tîrnovo, un stat puternic. Acest nou imperiu îşi atinse apogeul sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Asan al II-lea (1218 – 1241). Dar, la moartea lui, dificultăţile ivite în jurul succesiunii, certurile dintre boieri, presiunile bizantinilor şi ale ruşilor aruncară din nou Bulgaria într-o decadenţă din care avea să o scoată, la începutul veacului al XIV-lea, Teodor Sviatoslav (1300 – 1322), Mihail al III-lea Şisman (1323 – 1330), cumnatul lui Andronic al III-lea Paleolog, dar mai cu seamă Ivan Alexandru (1331 – 1371).

La moartea acestuia din urmă, uneltirile separatiste ale principilor şi ale boierilor reîncepură cu şi mai multă forţă, făcând din Bulgaria o pradă uşoară pentru turci care, după ce pătrunseseră pe teritoriul ei încă de prin 1363, ajunseră să o ia cu totul în stăpânire în anii 1393 – 1396.

Serbia

III-lea, dar, temându-se după aceea să nu se înfeudeze prea mult Romei, obţinu prin negocieri cu Teodor I Lascaris şi cu patriarhul Manuil I Sarantanos (1217 – 1222) ca biserica sirbă să devină o arhiepiscopie autocefală sub conducerea fratelui său, Sava, viitorul sfânt, căruia îi ceru să-l încoroneze încă o dată, după ritul ortodox. Sub urmaşii săi, Serbia deveni cel mai puternic stat din Balcani. O nouă fază din istoria regatului începu odată cu Ştefan Uroş al II-lea Miliutin (1282 – 1321), războinic îndrăzneţ, diplomat abil, principe iubitor de fast, care anexă nordul Macedoniei cu intenţia de a-şi extinde cuceririle până la Constantinopol. În acelaşi timp, Miliutin căută din câteva rânduri alianţa cu familia imperială şi două din cele patru soţii ale sale, prima şi ultima, au fost prinţese bizantine. Sub domnia lui, Serbia îşi modelă mai mult ca oricând genul de viaţă după acela al Imperiului.

Acest efort de organizare a statului şi această viaţă intelectuală mai strălucitoare au generat la sârbi simţământul forţei lor. Ştefan Dušan (1331 – 1355), acel „Napoleon al sârbilor”, ştiu să tragă profit de pe urma războiului civil dintre Ioan al V-lea Paleolog şi Ioan al VI-lea Cantacuzino pentru

a-şi asigura, prin cucerire, puterea sa asupra unui teritoriu care se întindea de la Dunăre până la golful Corint şi de la marea Adriatică până la fluviul Mariţa. El se proclamă în greceşte „împărat şi autocrator al Serbiei şi al României”. Acest eveniment avu drept corolar ridicarea arhiepiscopiei din Serbia la rangul de patriarhie autocefală, al cărei sediu fu transferat la Peč. Din aceasta a rezultat o vremelnică ruptură cu patriarhia de la Constantinopol.

Aşa cum se întâmpla adesea pe vremea aceea, dispariţia lui Dušan a fost urmată de certuri feudale, care atraseră după ele fărâmiţarea Imperiului în principate independente sau pe jumătate independente. De această situaţie profitară turcii. Victoria otomanilor, porniţi de la bazele lor din Tracia, asupra cneazului Lazăr la 15 iunie 1389 pe câmpia Kossovo transformă Serbia într-un despotat vasal turcilor, încredinţat fiului lui Lazăr, Ştefan (1389 – 1427). Acesta îşi stabili capitala la Belgrad. Serbia izbuti să-şi recâştige libertatea în 1444, sub Gheorghe Brancovici, dar o pierdu din nou în 1459 după bătălia de la Smederevo.

Tot în epoca Paleologdor reapărură popoare uitate de istorie în decursul veacurilor precedente. Albanezii, o ramură a populaţiilor ilirice, se răspândiră la nord-vest de Grecia şi durară acolo aşezări trainice.

Albanezii şi românii

Românii, mai întâi sfârtecaţi între Ungaria, Polonia, cnejii din sudul Rusiei şi Bulgaria, formară, în veacul al XV-lea (sic), principate

autonome, mai ales în Ţara Românească şi în Moldova[3]. Popor de limbă latină, ei se alăturară bisericii ortodoxe şi primii mitropoliţi din Ţara Românească au fost greci.[4]

Cucerirea Constantinopolului

În ziua de marţi 29 mai 1453, după mai bine

---

3 În fapt, existenţa poporului român, ca realitate etnologică definită, a fost consemnată în izvoarele bizantine încă din secolul al X-lea, menţiunile despre români înmul- ţindu-se progresiv în secolele următoare. Cel dintîi cărturar care a consemnat existenţa unei romanităţi orientale, a unui popor care se numeşte pe sine roman, a fost împăratul bizantin Constantin al VlI-lea Porfirogenetul (912 – 959), în a sa lucrare De administrando imperio. în secolele XI – XII, aflăm mărturii despre existenţa valahilor nord şi sud-dunăreni în Strategikonul lui Katakalon Kekau- menos, în cronicile dalmatine („anonimul" din Diocleea), în relatările lui Benjamin de Tudcla, în scrierea lui loan Kynnamos, secretarul împăratului Manuel Comnenul (1143 – 1180), în cronica rusă Povestea vremurilor de demult, precum şi în alte scrieri şi documente. Deosebit de importantă este cronica maghiară a Notarului anonim (Anonymus, sec. XII), care furnizează numeroase date asupra voievodatelor româneşti din Crişana, Banat şi Transilvania existente la sfîrşitul secolului al IX-lea, voievodate prevăzute cu un întreg sistem defensiv alcătuit din cetăţi puternice care, sub comanda lui Menumorul, Gelu şi Glad, au opus o dârză rezistenţă împotriva atacurilor maghiare.

în perfectă consonanţă cu informaţiile furnizate de izvoarele scrise, rezultatele cercetărilor arheologice au demonstrat prezenţa constituită a jupanatelor şi voievodatelor româneşti din secolele IX - XI, semnificativă fiind, între altele, piatra cu inscripţie de la Cernavodă, datând din anul 943, în care este amintit numele jupanului Dumitru.

Un moment de puternică afirmare a elementului românesc l-a marcat participarea la răscoala antibizantină din 1186 şi apoi cooperarea la înfăptuirea statului vlaho-bulgar. Din corespondenta împăratului românobulgar Ioniţă cel Frumos (1196 - 1207) cu papa Inocenţiu al IlI-lea rezultă cu pregnanţă că amândoi erau perfect conştienţi de romanitatea românilor, de faptul că ei sunt urmaşii coloniştilor romani tn spaţiul carpato-danubianobalcanic.

în secolul al XlII-lea menţiunile despre români se înmulţesc neîncetat, fie în legătură cu participarea lor la importante campanii militare (ca cele împotriva tătarilor), fie în legătură cu luptele duse pentru apărarea de cotropitori, cum s-a întâmplat. cu voievodul Litovoi căzut

de un secol de lupte împotriva turcilor otomani care strânseseră menghina din ce în ce mai tare, Constantinopolul căzu în mâinile lor. Ultimul împărat, Constantin Dragases, care, cu trei ani mai înainte, nu se putuse urca pe tron decât cu încuviinţarea sultanului Murad, fu ucis în aceeaşi zi în luptă. Imperiul bizantin îşi trăise traiul. Turcii au pus stăpânire pe Mistra în 1460 şi pe Trapezunt în 1461. Astfel s-a născut un nou Imperiu, moştenitor în multe privinţe al predecesorului său şi, asemenea acestuia, expus poftelor de cucerire ale vecinilor să-i.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Arhitectura din epoca Paleologilor se

în luptele cu oştile maghiare. Având de înfruntat tendinţele de hegemonie ale unor state mai puternice, două dintre voievodatele române, Ţara Românească şi Moldova, au reuşit să dobândească independenţa în secolul al XIV-lea, urmând ca de aici încolo să joace un rol mereu mai însemnat în zona sud-est europeană. Este de ajuns să amintim, în acest sens, victoriile repurtate de către Basarab I şi ale lui Vlaicu I împotriva armatelor coroanei maghiare, victoriile antiotomane dobândite de Mircea cel Bătrân ca şi rolul acestuia în criza succesiunii lui Baiazid.

în lumina datelor de mai sus, este evident că nu poate fi admisă afirmaţia că poporul român ar fi fost uitat de istorie sau că ţările române s-ar fi întemeiat abia în secolul al XV-lea. (Vasile Drăguţ)

4 Unilaterală este şi afirmaţia că primii mitropoliţi din ţările române ar fi fost greci. în secolul al XlII-lea, Vaticanul a fost în repetate rânduri neliniştit de activitatea şi autoritatea episcopilor români din Transilvania, în secolul al XIV-lea, este adevărat că primii ierarhi ai nou înfiinţatei mitropolii de la Curtea de Argeş (1359) au fost greci, dar în Moldova, de la început, mitropoliţii au fost români, ceea ce a atras supărarea patriarhiei ecumenice de la Constantinopol. Domnitorul Petru Muşat (1374 - 1391) nu s-a lăsat intimidat de această supărare şi astfel Iosif Muşat, primul mitropolit al Moldovei, a rămas în scaun. (Vasile Drăguţ)

caracterizează prin rafinamente în utilizarea tipurilor apărute şi perfecţionate de-a lungul veacurilor anterioare. O tendinţă spre complicarea planurilor, spre supraabundenţa decorului exterior, spre însufleţirea liniilor şi a maselor a îngăduit chiar să se vorbească despre un fel de baroc bizantin. Departe de a zămisli, aşa cum s-a pretins adesea, o renaştere comparabilă cu aceea italiană din Quattrocento care pornise pe calea unei noi înfloriri clasice, dimpotrivă, arta Imperiului a trăit în acea vreme faza ultimă a evoluţiei sale, analogă celei a goticului flamboyant. Se observă de asemenea, în mai multe puncte, o reîntoarcere mai mult sau mai puţin voită la formulele paleocreştine.

1. FOLOSIREA GALERIILOR ÎN JURUL EDIFICIILOR

Una dintre formulele pe care arhitecţii timpului au utilizat-o cu precădere la Constantinopol şi la Salonic este aceea a galeriei ce învăluie din trei părţi edificiul. Ea a permis modificarea tipului în cruce greacă înscrisă la trei biserici ale unor mănăstiri de la Constantinopol, zidite fără îndoială de acelaşi arhitect sub domnia lui

Andronic al II-lea Paleolog (1282 – 1328), graţie generozităţii membrilor familiei imperiale, dornici de a-şi afla aici odihna veşnică alături de rudele lor apropiate. Acestea sunt: biserica mănăstirii Sfântul Andrei din Krisei (Hodja Mustafa Paşa Djami), reconstruită îndată după 1284 de către principesa Teodora Răulaina, nepoata lui Mihail al VIII-lea şi vara lui Andronic

al II-lea; biserica Sfântul Ioan Botezătorul, ridicată la sfârşitul veacului al XIII-lea de Teodora, văduva lui Mihail al VIII-lea, lipită de latura sud a bisericii mănăstirii lui Constantin Lips (*plan 32*); biserica mănăstirii Născătoarei-Pammakaristos (Fetiye Djami), zidită între 1292 şi 1294 de nepotul lui Mihail al VIII-lea, protostratorul Mihail Glabas Tarkaniotes (*plan 33*).

În aceste trei biserici, prevăzute cu un pronaos, careul care suportă cupola, în loc să fie sprijinit de patru bolţi desenând braţele unei cruci greceşti ce se ridică până la baza tamburului, este înconjurat la nord, la vest şi la sud de o galerie scundă, cu bolţi în leagăn. Astfel, naosul central devine mai spaţios şi mai bine luminat. Poate că această soluţie a fost inspirată de bisericile cu trompe de colţ care, aşa cum am văzut mai înainte, erau desigur în mare majoritate ctitorii imperiale. Necesitatea de a echilibra eficient împingerile cupolei a dus la închiderea prin timpane a arcurilor care poartă cupola la nord, la vest şi la sud, lăsându-se deschis doar arcul de la est, pe traveea altarului (berna). În consecinţă, era nevoie să se reintroducă între stâlpi coloanele care fuseseră eliminate la tipul în cruce greacă: la capătul evoluţiei, s-a revenit la forme mai apropiate de bazilica cu cupolă.

În exterior, cupola şi nava centrală se ridică mult mai limpede deasupra colateralelor decât la tipul în cruce greacă înscrisă.

De asemenea, unele biserici mai vechi au fost înconjurate cu galerii boltite în leagăn, sau cu cupole. La Kilisse Djami nu a mai rămas decât

exonartexul cu punctele de pornire ale colateralelor nord şi sud (*plan 26*). Când, la începutul secolului al XIV-lea, Teodor Metohites, pe atunci logothet al vistieriei lui Andronic al II-lea, restaură biserica Hristos din Chora, în vecinătatea palatului său, el înconjură careul central al edificiului, a cărui construcţie fusese întreprinsă pe vremea Mariei Ducas, cu o triplă galerie: cea de la sud a fost transformată într-o capelă terminată cu absidă şi acoperită de o cupolă. La Pammakaristos (*plan 33*), văduva lui Mihail Glabas Tarkaniotes, Maria, care se călugărise în 1315 luând numele de Marta, a ridicat mai întâi, lipită de latura sud a bisericii zidite de soţul ei, o capelă cu planul în cruce greacă şi cu tribune, închinată lui Hristos şi menită să adăpostească mormântul soţului şi al ei propriu. Ceva mai târziu s-a adăugat în jurul edificiului o triplă galerie.

La Salonic se află de asemenea biserici cu planul în cruce greacă înscrisă care au fost încadrate de o galerie în formă de H (*pl*) chiar în momentul construcţiei lor. Aşa este Sfânta Ecaterina (*il. 176*) şi de asemenea Sfinţii Apostoli, zidită de patriarhul Constantinopolului, Nifon (1312 – 1315), originar din Verria (în Macedonia), pentru a sluji ca biserică unei mănăstiri închinate Născătoarei. Aceste galerii sunt acoperite de cupole în unghiuri.

O formulă asemănătoare fusese practicată mai înainte în Veneţia, în secolul al XIII-lea, la Sfântul Marcu unde se alipiră nartexului două galerii cu cupole, mai întâi una la nord, mai apoi

alta la sud, care flancau braţul apusean al crucii.

La Ohrid, pe atunci încă sub cârmuirea bizantinilor, arhiepiscopul Grigore, care întreţinea relaţii strânse cu Andronic al II-lea şi primise în dar din partea acestuia o mănăstire la Constantinopol, adăugă în 1314, în faţa Sfintei Sofia, un exonartex flancat de două turnuri; prin înfăţişarea sa grandioasă şi prin judicioasa folosire a nişelor în faţadă, acest exonartex ar fi făcut figură onorabilă şi în capitala Imperiului (*il. 99 şi 178*).

Edificiile pe care le-am trecut în revistă mai înainte oferă o trăsătură pe care o regăsim la multe construcţii din epoca Paleologilor, mai ales la Constantinopol şi în teritoriile unde influenţa lui s-a făcut foarte simţită: în Macedonia, în Serbia şi în România; este vorba despre importanţa acordată decorării faţadelor. Se pare că începând din această vreme arhitecţii s-au adresat mai mult privirilor decât sufletelor. Nişele, arcadele, frontoanele curbe, faţetele de tambur cu capătul arcuit care răscroiesc festoane în cornişa cupolelor, brâiele în dinţi de ferăstrău, ornamentele desenate de pietre şi de cărămizi – toate acestea îşi îmbină efectele spre a produce o impresie de bogăţie şi de fantezie. Pereţii exteriori oferă un aspect mai variat. Absidele îşi sporesc laturile până când regăsesc, la limită, vechea linie semicirculară. Tamburile cupolelor se înalţă cu mai multă cutezanţă decât în trecut. După formularea lui Michelis, „imnului închinat lui Dumnezeu îi urmează strigătele de invocare”. De la Pammakaristos şi de la exonartexul din Kilisse

Djami, până la Sfinţii Apostoli din Salonic, cuprinzând şi Sfânta Ecaterina (*il. 176*), aceste tendinţe îşi fac simţită acţiunea din ce în ce mai limpede. Ele şi-au atins deplina înflorire barocă în biserica de la Gračanica, zidită de Miliutin în 1320, cu etaj area de arcuri dublate şi tambururi de cupole purtate spre cer într-un avânt impetuos (*il 174*).

Bisericile construite de Lazăr şi de fiul său Ştefan în cursul ultimilor treizeci de ani din secolul al XV-lea pe valea Moravei, unde despoţii sârbi se repliaseră în faţa înaintării turcilor, au rămas fidele formulelor decorative în care gustul detaliului şi al pitorescului predomina asupra simţului monumentalităţii şi al volumului. Vom cita bisericile de la Ravanica (1377), Kruševac (pe la 1380), Ljubostinja (la sfârşitul secolului al XIV-lea), Kalenič (în jurul anului 1400), Rudenica (1403 – 1410) şi Manasija (între 1407 şi 1418).

Faţadele lor, mai ales în părţile înalte, sunt însufleţite de o sensibilitate exasperată, proprie civilizaţiilor conştiente de apropiata lor dispariţie.

3. PLANURILE ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ

Planul în cruce greacă înscrisă a continuat să se bucure de multă trecere în provinciile şi în teritoriile de la marginea Imperiului. Miliutin a pus să se refacă, în 1313, după acest tip părţile înalte ale bisericii Sfântul Gheorghe de la Staro-Nagorično (în Macedonia, la nord-est de Skopje), care fusese construită în secolul al XI-lea sub forma unei bazilici cu trei nave (*il. 175*). Aflăm aici, ca şi la Constantinopol şi la Salonic,

preferinţa pentru cupolele de unghi. În acelaşi spirit, mitropolia de la Prizren, care, la începutul secolului al XIII-lea, fusese construită după planul unei bazilici cu trei nave, a fost preschimbată în 1307, la porunca lui Miliutin, într-un edificiu cu cinci nave în formă de cruce, cu o cupolă centrală şi patru cupole de unghi. Colateralele bazilicii vechi au alcătuit în jurul crucii o galerie împresurătoare, după moda de la Constantinopol.

Varianta triconcă a planului în cruce greacă, cu abside suplimentare la nord şi la sud şi un vast pronaos la vest, care fusese pusă la punct mai înainte la Sfântul Munte, a fost utilizată nu numai în noile construcţii de la Muntele Athos, dintre care cea mai importantă este *catholicon*-ul mănăstirii sârbeşti Ililandar, reclădit de Miliutin în 1293, ci şi în bisericile unor mănăstiri din Grecia, mai ales în Tesalia, la Meteora, precum şi în bisericile de pe valea Moravei şi în anumite biserici din Moldova şi din Ţara Românească.

4. BISERICILE CU TROMPE DE COLŢ

Tipul cu trompe de colţ nu a supravieţuit decât în rare edificii. Ultimul ca dată este una din cele două biserici care au fost zidite la Mistra atunci când oraşul a devenit sediul unei arhiepiscopii şi, în acelaşi timp, reşedinţa guvernatorilor-strategi. Este vorba de biserica mănăstirii închinate sfinţilor militari Teodori, în cartierul Brontochion, a cărei construcţie a fost începută pe la 1290 şi terminată înainte de anul 1296 (*il. 179*). La capătul evoluţiei pe care acest tip, după cât se pare originar din Constantinopol a urmat-o în Grecia sub efectul tradiţiilor locale,

ultimele bolţi cu penetraţii au dispărut, la fel ca şi tribunele, păstrându-se doar bolţile în leagăn. Exteriorul, foarte îngrijit, prezintă o eleganţă şi o zvelteţe care îl fac să se înrudească mai mult cu bisericile în cruce greacă decât cu monumentalitatea edificiilor anterioare prevăzute cu trompe. Caracterul profund grec al faţadelor se afirmă în absenţa nişelor. Ceva mai târziu au fost construite galerii alipite faţadei de vest pentru a sluji drept nartex şi altele faţadei de nord pentru a oferi o privelişte spre valea râului Eurotas.

În Epir, biserica Fecioarei-Parigoritissa (= Alinătoarea) de la Arta (*plan 34*; *il. 177*), zidită între 1283 şi 1296 de către despotul Nichifor I Comnenoducas (1271 – 1296) şi soţia sa, Ana Paleolog, nepoata împăratului Mihail, oferă o imagine a artei compozite dintr-o provincie ai cărei stăpânitori priveau înspre Constantinopol, acceptând totodată tradiţiile locale şi chiar suferind influenţele latine. Punctul de pornire este tipul cu trompe de colţ, dar remaniat şi combinat cu alte formule aflate pe atunci în vigoare. Deasupra naosului dreptunghiular, care se termină la est cu trei abside, se ridică o cupolă al cărei cerc de la bază a fost redus, ea fiind lăsată să se sprijine pe colonete în trei etaje, în consolă, care se sprijină la rândul lor, la parter, pe opt stâlpi: de aici rezultă, în unghiuri, nişe comparabile cu acelea din bisericile cu trompe, dar a căror lăţime se micşorează pe măsură ce etajele urcă şi care au fiecare deasupra lor un arc treflat, în stil gotic pur. Între părţile superioare ale acestor nişe se întind patru bolţi în leagăn, ce

desenează o cruce greacă. Pentru despot şi suita lui, după modelul vechilor sanctuare imperiale de la Constantinopol, s-au introdus din nou tribunele ce lipsesc în bisericile contemporane din Grecia şi din capitală. Naosul central este împrejmuit de un pronaos şi de două galerii, una la nord şi alta la sud. La exterior, biserica se prezintă ca un cub masiv, cu un aspect foarte sever, având două etaje de ferestre geminate. La etaje, frumosul parament celular, în maniera greacă, este împodobit cu briie în dinţi de ferăstrău, care ocolesc faţadele şi se arcuiesc în jurul ferestrelor. La parter, biserica era înconjurată de porticuri la vest, la nord şi la sud. Cupola centrală este încadrată de patru cupole de unghi, aşa cum se obişnuia cu precădere la Constantinopol şi în Macedonia, şi chiar de o a şasea cupolă aşezată în mijlocul faţadei vest, pe o arcatură ajurată.

5. PLANURILE BAZILICALE

Planurile bazilicale au rămas prin tradiţie consacrate pentru mitropolii. Un asemenea plan a fost ales de eruditul arhiepiscop al Lacedemoniei, Nichifor Moscopoulos, pentru construirea, în 1291, a catedralei de la Mistra, unde fusese transferat sediul arhiepiscopiei din Sparta. Aşa cum se cuvenea într-un oraş care era reşedinţa strategilor, biserica a fost dedicată unui sfânt militar, Dumitru. Era o bazilică cu trei nave şi cu acoperişul pe şarpantă. Părţile ridicate de Nichifor păstrează trăsăturile proprii şcolii greceşti: paramente celulare, abside cu trei laturi fără nişe.

La Trapezunt, catedrala ridicată fără îndoială de către Alexis I Comnen (1204 – 1222), avea

aspectul unei bazilici cu trei nave, deasupra căreia, în centru, se ridica o cupolă. Dar, în capitala acestui tânăr imperiu, edificiul a fost prevăzut cu tribune de unde principii puteau asista la slujbele religioase. Biserica avea hramul Sfintei Fecioare şi, datorită aramei aurite cu care se învelise cupola, căpătă epitetul de Chrysokephalos (cu creştetul de aur). După o formulă întâlnită adesea la Trapezunt, ea era precedată, la nord, de un portic cu bolţi în leagăn şi avea o absidă cu cinci laturi de un tip cunoscut de multă vreme în inima Asiei Mici şi atestat în Georgia din imediata vecinătate.

Învăţatul egumen Pahomie a ales tot planul bazilical cu trei nave, care înlesnea circulaţia credincioşilor în edificiu, pentru biserica mănăstirii Panaghia Hodighitria pe care a zidit-o în cartierul Brontochion din Mistra înainte de anii 1314 – 1315 şi chiar, după cât se pare, înainte de 1311 – 1312 (*il. 180*). Această biserică a fost înălţată fără îndoială în urma numirii tânărului principe Manuel Cantacuzino, în 1308, ca guvernator permanent al Peloponesului. Edificiul a fost prevăzut cu tribune de unde reprezentantul împăratului putea asista la slujbe, după vechiul obicei al curţii de la Constantinpol. Acest etaj de tribune, cu cele patru bolţi în leagăn care suportă împingerile cupolei, capătă forma tradiţională a unei biserici în cruce greacă înscrisă (*plan 35*). Biserica reia astfel, sub aspecte proprii veacului al XIV-lea, formula care fusese prefigurată cu vreo şase sute de ani mai înainte în Sfânta Irina de la Constantinopol (*il. 77*). De altfel totul, începând cu

numele său, leagă biserica Hodighitria de la Mistra de capitala Imperiului şi meşterii de aici au rupt în chip deliberat cu practicile şcolii greceşti de care se mai legau încă Mitropolia şi biserica Sfinţilor Teodori. La Hodighitria, ca şi în numeroase biserici de la Constantinopol, cupola centrală este înconjurată de patru cupole de unghi şi de o a şasea cupolă deasupra pronaosului. Spaţiile dintre braţele crucii, la etaj, sunt acoperite de calote, după moda constantinopolitană, şi nu de bolţi în leagăn, după cum se obişnuia în Grecia. De la Constantinopol provin şi planul absidei centrale cu şapte laturi şi întreg aspectul părţii terminale de la est, făcută dintr-un blocaj străbătut de straturi de cărămidă şi decorată cu arcade. Această căutare de efecte pitoreşti, care provine dintr-un soi de impresionism arhitectural, după frumoasa formulare a lui G. Millet, contrastează cu severitatea paramentelor celulare îndrăgite de şcoala elenică. Însăşi clopotniţa este desigur, în ultimă analiză, o moştenire de la Occidentul latin, primită însă prin intermediul Constantinopolului, unde cruciaţii construiseră una asemănătoare în secolul al XIII-lea la Sfânta Sofia, dinaintea uşii centrale a pronaosului. Tot de la Constantinopol fusese împrumutată şi ideea porticurilor care încingeau biserica la sud, la vest şi la nord, această ultimă latură oferind o minunată perspectivă spre valea râului Eurotas. În interiorul edificiului, partea de jos a zidurilor fusese acoperită cu plăci de marmură, după modelul marilor sanctuare din capitală, pe când meşterii

care ridicaseră Mitropolia se mulţumiseră doar să imite aceste placaje prin zugrăveli. Vom vedea de asemenea că o bună parte din frescele bisericii Hodighitria, dacă nu chiar toate, îşi trag obârşia de la Constantinopol. Această biserică este o reală mărturie a şcolii constantinopolitane, transplantată în coasta Taygetului.

Acest tip, care îmbina o bazilică la parter cu un plan în formă de cruce prevăzut cu cinci cupole la etajul tribunelor, a fost reluat adăugându-i-se o clopotniţă şi porticuri la vest şi la nord, pe laturile care dădeau spre vale, la biserica mănăstirii Pantanassa, construită în jurul anului 1420 sub domnia despotului Teodor al II-lea Paleolog de către primul său sfetnic, Ioan Frangopoulos, care înţelegea să aducă astfel mulţumiri Fecioarei pentru binefacerile cu care socotea că îl copleşise (*il. 181*). La exterior, biserica împleteşte severul parament celular al şcolii greceşti, care se menţine în părţile principale, cu gustul modulaţiei mai subtile venit de la Constantinopol: partea terminală de la est, cu absida centrală având şapte laturi şi cu absidiole având şase laturi, este decorată cu două etaje de ferestre înconjurate de arcuri ce se sprijină pe coloane. Arcadele din partea de jos sunt lanceolate în maniera gotică. Între cele două etaje se desfăşoară o zonă de decor în relief cu arcaturi răsturnate, care se termină în palmete. Clopotniţa, la intersecţia porticurilor de nord şi de vest, ne aminteşte de monumentele din Franţa prin arcadele sale frânte, prin acei *ocnli* cu deschideri treflate şi prin turnuleţele aşezate în cele patru unghiuri.

Frescele bisericii vădesc acelaşi eclectism în folosirea tradiţiilor care se constituiseră la Mistra.

Faptul că tribunele amenajate la Hodighitria şi la Pantanassa nu au însemnat o simplă întoarcere de ordin estetic sau constructiv la o normă arhitecturală a trecutului, ci au răspuns unei necesităţi a vieţii despuiatului ne este confirmat prin faptul că, în prima jumătate a veacului al XV-lea, arhiepiscopul Matei a pus să se transforme într-un etaj de tribune, cu plan în cruce greacă înscrisă, părţile înalte ale Mitropoliei ridicate în 1291 de către Nichifor Moscopoulos.

ARHITECTURA PROFANĂ

Până spre mijlocul veacului al XIV-lea, Marele Palat imperial nu mai slujise decât în rare ocazii la celebrarea ceremoniilor. Mai apoi fusese lăsat în părăsire. Prin anul 1350, caii, catârii şi vacile păşteau în grădinile sale, iar femeile veneau să spele rufe în fialele vastelor sale curţi. În 1422, florentinul Buondelmonte nu mai văzu aici decât ruine.

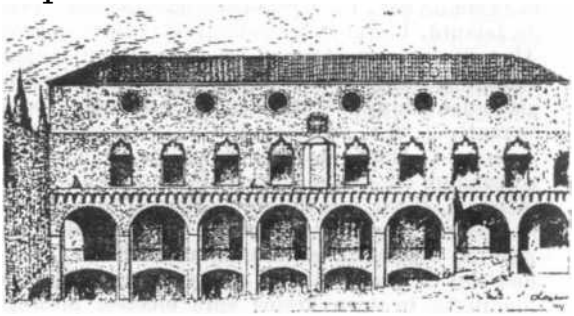
Paleologii, mai mult încă decât înaintaşii lor din familia Comnenilor, preferară palatul Blachernelor, pe care îl modificară şi îl amenajară. Lor li se datorează cel puţin cele două etaje ale palatului cunoscut în chip tradiţional sub numele de palatul lui Constantin Porfirogenetul, sau Tekfur Serai, ai cărui pereţi sunt împodobiţi cu plăci purtând monograma lor (*il. 183*). Parterul boltit, care dă spre curte prin două deschideri geminate, cu arcade, s-ar putea să fi fost construit în secolul al XII-lea, dacă nu chiar în al X-lea: zidurile sunt din asize de blocuri de piatră

alternate cu trei straturi de cărămizi, după tehnica prevalentă în această epocă. Regăsim acelaşi apareiaj şi la faţadele etajelor, dar cu o bogăţie de ornamente caracteristică epocii Paleologilor. Deasupra ferestrelor se află câte două arhivolte în retragere, la care bolţarii de marmură colorată alternează cu cărămizi grupate câte trei. Suprafeţele dintre ferestre conţin ornamente ceramoplastice în care domină romburile, alături de rozete sau motive în tablă de şah. La acestea se adăugau încrustaţii de faianţă. Fiecare etaj constituie o singură sală. Al doilea era prevăzut şi cu o capelă cu absidă. Faţada aceasta frumoasă, cu numeroase ferestre armonios rânduite, vesteşte palatele din Renaşterea florentină, dar cu mai puţină regularitate şi severitate. Dacă deschiderile de la primul etaj corespund cu cele de la al doilea, nu la fel se întâmplă şi cu cele de la parter. Apareiajul în *rustica* al palatelor florentine va răspunde unui gust al volumului şi al monumentalităţii foarte deosebit de predilecţia pe care Constantinopolul o manifesta în acea vreme spre efectele pitoreşti de policromie care, în strălucirea luminii, tindeau să dizolve forma arhitecturală în spaţiul ambiant. Palatele florentine vor avea mai mult înfăţişarea unor robuste fortăreţe militare cu forme bine conturate.

Dar la Constantinopol nu s-au mai clădit atunci mari construcţii imperiale, aşa cum se întâmplase în veacurile anterioare. Ca un semn al timpurilor, aristocraţii din capitală şi principii din teritoriile mărginaşe vor fi aceia care îşi vor construi reşedinţe noi. Retras în 1330, după ce

căzuse în dizgraţie, la mănăstirea Chora, Teodor Metohites, fost mare logothet al lui Andronic al II-lea, a cântat într-un poem mândra înfăţişare şi agrementele palatului pe care îl avusese la Constantinopol şi care fusese distrus de populaţie atunci când Andronic al III-lea îl osândise la surghiun în 1328. Canale speciale aduceau aici apă din abundenţă. Curgând în riuleţe prin grădinile cu „pajişti vesele şi minunate”, sau adunată în rezervoare sub lespezile care pardoseau încăperile, apa „alunga prin răcoarea ei arşiţa verii”. Ea alimenta de asemenea o piscină interioară şi, în afară, fântânile destinate locuitorilor din vecinătate. În sfârşit, reşedinţa avea un paraclis propriu înconjurat de „graţioase porticuri alcătuind un fel de cunună a cărei strălucire era o bucurie a ochilor”.

La Niceea, Arta, Trapezunt, Mistra se ridicară palate princiare. Dintre acestea cel mai bine



Mistra. Palatul Paleologilor păstrat, deşi era cel mai puţin însemnat, este palatul de la Mistra (*plan 36*). În partea de nord a pieţei oraşului, pe o terasă care domina cartierul Brontochion, s-au construit mai întâi, fără îndoială de către primii strategi, o clădire rectangulară (a) şi ceva mai

departe bucătăriile (*B*) cu rezervoarele lor de apă la subsol. Aceste construcţii au faţade severe, străpunse de rare ferestre lanceolate, după moda occidentală. Apoi, primii despoţi din familia Cantacuzinilor legară aceste două corpuri de clădiri cu un al treilea (*Gamma*) şi ridicară în prelungirea lor, la vest, o reşedinţă cu două etaje (*Delta*), care avea mai multe încăperi şi era precedată la nord de un portic ce dădea spre oraşul de jos şi spre râul Eurotas. În sala centrală de la primul etaj s-a amenajat o capelă. În sfârşit, despoţii din familia Paleologilor (începând din anul 1383) ridicară la vest de piaţa oraşului, în unghi drept cu aripa precedentă, o clădire mare cu trei etaje, pe faţada căreia se întindea la est un portic lung cu două etaje, a cărui platformă superioară forma un balcon dinaintea vastei săli a tronului, ce ocupa toată lăţimea edificiului (il. *182*). Ferestrele acestei săli au arcuri ogivale trilobate. În mijlocul faţadei înaintează în consolă nişa tronului, deasupra căreia se află însemnele Paleologilor. Partea de sus a zidurilor era străpunsă de mici ferestre rotunde («ochi de bou»). Deşi utilizează elemente apusene, această faţadă este însufleţită de un gust al decoraţiei propriu epocii Paleologilor. Până la sfârşitul său, arta bizantină a rămas sensibilă la farmecul culorii.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Ocuparea Constantinopolului de către latini, dacă nu a adus după sine o întrerupere completă în arta împodobirii cu miniaturi a manuscriselor,

sau în pictarea icoanelor destinate unor particulari, a împins cel puţin bisericile din capitală, rămase în stăpânirea ortodocşilor, într-o asemenea stare de sărăcie încât nimeni nu se mai putea gândi să decoreze vreuna dintre ele cu picturi murale: nici monumentele şi nici textele nu păstrează urmele unor mozaicuri sau ale unor fresce care ar fi fost executate în vremea aceea.

În ceea ce priveşte Niceea, unde împăratul şi curtea sa îşi transferaseră reşedinţa, nu putem decât să regretăm dispariţia frescelor din Sfânta Sofia sau a celor din mănăstirea Sosandra, a căror frumuseţe fusese lăudată de Nichifor Blemmides. Ele ne-ar fi dezvăluit contribuţia pe care a avut-o capitala provizorie a Imperiului la elaborarea picturii din secolul a XIII-lea.

În orice caz, se pare că aproape pretutindeni în teritoriile unde se vorbea limba greacă s-a accentuat reapariţia gustului pentru amploarea monumentală şi simplificarea formelor, ale cărui premise le-am putut observa pe la 1200 ca o reacţie împotriva decadenţelor manierismului caligrafic din secolul al XII-lea. Slăbirea constrângerilor impuse de un Imperiu centralizator şi dispariţia tutelei estetice a Constantinopolului par să fi fost propice înfloririi acestei arte ceva mai libere.

Frescele scoase la lumină în 1958 de sub picturile mediocre din secolul al XVIII-lea în capela Fecioarei din mănăstirea Sfântul Ioan de la Patmos ilustrează o fază de tranziţie. Unele falduri mărunte, bărbile şi pletele păstrează ceva din manierismul şi din agitaţia întâlnite la Kurbinovo,

dar sub aspectul unor formule secătuite prin repetiţie. În schimb, chipurile oferă într-un grad mai mult sau mai puţin pronunţat o forţă plastică şi un firesc ce anunţă capodoperele din viitorul apropiat. Tocmai compromisul între rămăşiţe şi inovaţii ne îndeamnă să datăm aceste fresce între anii 1210 şi 1220, într-o etapă a evoluţiei cu puţin anterioară picturilor din biserica Fecioarei Acheiropoietos de la Salonic, pe care le prevestesc.

Salonic

Faimos

Atunci când Salonicul a fost eliberat de sub stăpânirea latinilor în 1222 de către despotul Epirului, Teodor I Anghel, şi când a devenit, sub domnia acestuia (1224 – 1230), capitala unui mic regat, vechea biserică a Fecioarei-Acheiropoietos a fost împodobită, pe la 1230, cu fresce având o factură largă şi simplificată, în care opoziţia culorilor ia locul linearismului. Ele sunt mult îndatorate, atât în privinţa chipurilor cât şi a faldurilor, vechilor mozaicuri din oraş. Veşmintele, scăpate de zigzagurile şi de circumvoluţiunile care le brăzdau în secolul al XII-lea, îşi regăsesc un ritm potolit. Salonicul pare să fi fost unul dintre centrele de unde s-au răspândit artiştii care au promovat un stil nou.

Această măreţie cu aspect clasic, împinsă încă şi mai departe, fără îndoială prin jurul anului 1230, conferă o deplină frumuseţe figurilor viguros modelate ale celor şase episcopi şi diaconului din frescele, astăzi depuse în muzeul bizantin într-adevăr, acest stil a înflorit de

asemenea în Serbia, unde a fost introdus de pictorii bizantini la care au apelat în câteva rânduri stăpânitorii din partea locului. Este greu de precizat dacă aceşti artişti au venit de la Salonicul aflat în imediata vecinătate, de la Niceea, pe atunci înfloritoare şi investită cu prestigiul de capitală, sau de la Constantinopol, de unde ei ar fi fugit pentru a scăpa de dominaţia latină. După mărturia semnăturii, care ia forma unei smerite invocări a milei lui Dumnezeu, un pictor grec, al cărui nume a dispărut din nefericire din inscripţie, a decorat, în 1209, pentru marele jupân Vukan, fiul lui Ştefan Nemania, altarul şi transeptul sud al bisericii Fecioarei de la Studenica. Artistul acesta a zugrăvit figuri solide cu gesturi simple şi calme, ale căror sentimente par cu atât mai intense cu cât sunt redate cu o mare sobrietate de mijloace. Capul lui Hristos mort, marcat de o tristeţe împăcată, este unul dintre cele mai uman emoţionante din arta bizantină.

de la Atena, care decorau absida bisericii Sfântul Gheorghe de la Oropos (la graniţa dintre Attica şi Beoţia) (*il. 184*). Anumite capete seamănă izbitor cu chipurile din biserica de la Mileševo, în Serbia, care este contemporană.

Serbia

Tot nişte pictori greci, pe care sfântul Să vă i-a adus pe la 1220 de la Constantinopol, dacă dăm crezare tradiţiei istorice, au decorat biserica înălţării de la Žiča (Millet-Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, vol. I, pl. 53 – 54). Aici avem de-a face cu meşteri întârziaţi, care

rămăseseră credincioşi linearismului din secolul al XII-lea: fără îndoială făceau parte dintre acei pictori care, în lipsa unor mari comenzi la Constantinopol, nu putuseră participa la reînnoirea stilului ce se desfăşura în provincii şi în teritoriile periferice.

Stilul monumental, pe cale de a se constitui la Studenica, a căpătat o mai mare amploare în picturile din biserica mănăstirii de la Mileševo, zidită pe la 1236 de către unul din fiii lui Ştefan Primul-încoronat, regele Vladislav (1234 – 1243). O uimitoare forţă de expresie însufleţeşte nu numai chipurile pline ale ctitorilor şi ale membrilor familiei lor (Vladislav, fratele său Radistav, tatăl lor Ştefan-Primul-încoronat, unchiul lor sfântul Sava şi bunicul lor Ştefan Nemania), ci şi pe acelea ale personajelor din istoria sfântă. Un simţământ clasic al formei conferă atitudinilor o nobleţe lipsită de răceală şi tinde să restituie trupurilor volumul şi greutatea de care le văduvise arta bizantină. Redarea emoţiilor poate atinge o măreţie tragică, aşa cum se întâmplă în Coborârea de pe Cruce, unde Fecioara este ea însăşi urcată pe scara din spatele Crucii, pentru a primi în braţe trupul Fiului ei, de obrazul căruia îşi lipeşte duios faţa, pe când una din mironosiţe îşi aşază capul în mâna dreaptă a Mântuitorului, iar cealaltă îşi duce mâna lui stângă la obraz, în semn de jale.

Pornită din dorinţa de a reacţiona împotriva tendinţelor secolului al XII-lea, această artă găseşte prilejul de a înflori în încercarea ei de a răspunde aspiraţiilor tânărului regat au Serbiei, pe atunci în plină forţă de expansiune, unde

energiile individuale puteau să se desfăşoare în voie. Nu ştim cu certitudine ce naţionalitate aveau autorii acestor fresce. Unii au crezut că pot citi numele lor – Gheorghe, Dumitru, Teodor – scrise în litere greceşti sub o formă prescurtată alături de fiecare dintre cei trei sfinţi cu acelaşi nume, dar nu ar fi imposibil ca aceste trei inscripţii să fi fost făcute de şeful atelierului, pentru a indica locul rezervat personajelor respective. În orice caz, folosirea limbii greceşti pare să indice că avem de-a face cu pictori de origine elenică. Arta de la Mileševo îşi trage obârşia din imitarea unor mozaicuri paleocreştine de la Salonic, luminate încă de reflexele frumuseţii antice. În numeroase panouri fondul albastru tradiţional a fost înlocuit cu fondul de aur al mozaicului, copiindu-se până şi reţeaua de cubuleţe. S-au remarcat de asemenea unele asemănări izbitoare între anumite capete de la Mileševo – de pildă îngerul ce li se arată mironosiţelor dinaintea mormântului – şi chipurile unor sfinţi din cupola bisericii Sfântul Gheorghe de la Salonic. Cu toate acestea, exigenţele unui gust clasic mai sever au dus la abandonarea fund aiurii or de arhitecturi fantastice cu aspect baroc care, la Salonic, ca şi în baptisteriul catedralei de la Ravenna, aveau drept scop să evoce viziuni cereşti. O nouă prospeţime a expresiei şi o tendinţă generală către realism, deosebit de vădite în unele scene ca întâmpinarea Domnului, Intrarea în Ierusalim sau Sărutul lui Iuda, par să se datoreze gustului clientelei locale şi poate şi atmosferei de mai mare libertate în care lucrau pictorii. Dar inspiraţia rămâne profund bizantină,

datorită imperativelor religiei ortodoxe privind programele iconografice.

Maniera de la Mileševo se regăseşte, într-un stadiu ceva mai avansat, în frescele din cupola şi absida bisericii Sfinţii Apostoli, ridicată în anii 1233 şi următorii de către arhiepiscopul Arsene I, la Peč, unde fusese transferat de curând sediul arhiepiscopiei din Serbia. Iconografia rămâne conservatoare. După modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol, s-a reprezentat în cupolă înălţarea. Gonea absidei cuprinde un Deisis, ca în vechile biserici din Cappadocia. Dedesubt se desfăşoară o împărtăşanie a apostolilor. Figurile au o vigoare plastică demnă de Mileševo. Frescele din absidă au acea puritate şi acea limpezime a coloritului care conferă picturii din secolul al XIII-lea în Serbia un farmec tineresc şi lipsit de tristeţe.

Stilul din această epocă a atins cea mai înaltă culme prin picturile realizate în biserica mănăstirii Sopočani, construită între anii 1258 şi 1265 de către Ştefan Uroş, fratele şi urmaşul lui Vladislav. De o frumuseţe adânc emoţionantă, ele pot fi aşezate în rândul celor mai desăvârşite capodopere ale artei universale. Ele oferă maximum de libertate compatibilă cu rigoarea indispensabilă picturii murale. Tradiţia bizantină a dat una dintre cele mai puternice şi mai măiestrite creaţii ale sale în acest ansamblu, unde se poate vedea o afirmare a înaltului grad de civilizaţie atins de tânărul regat al Serbiei în vremea când ajunsese la o mare dezvoltare economică, datorită exploatării minelor. Şi, ca semn al independenţei

unui stat ce nu uitase totuşi patrimoniul la care Bizanţul îl făcuse părtaş, în absidă episcopii sârbi se înşiruie în urma Ierarhilor greci.

Compoziţiile, originale, sunt adaptate în chipul cel mai fericit cadrului arhitectural. O extremă sobrietate a prezidat la alegerea scenelor, restrânse ca număr, şi, în interiorul majorităţii panourilor, la distribuirea personajelor. Nu ne aflăm dinaintea repetării unor clişee, ci a unei opere profund gândite şi simţite. Expresia personajelor atinge aici cea mai mare plenitudine, fără să dăuneze armonioasei eleganţe a facturii. În coloritul transparent şi bogat predomină tonurile violete şi verzi. Amploarea unui desen savant, intensitatea luminilor, un viguros modeleu în culoare dăruie figurilor o forţă robustă. Adormirea Maicii Domnului (*il. 185*) arată la ce anvergură putea ajunge acest stil când dispunea de suprafeţe imense pentru a se desfăşura. Clasicismul artei de la Sopočani se confirmă până şi în ornamentele pictate şi sculptate unde, în maniera ordinului ionic din Grecia antică, frizele de ove sunt subliniate de un şir de perle şi de răsucituri.

Mileševo, Peč, Sopočani reînnoadă tradiţia picturii murale clasice aşa cum supravieţuise ea în opere de tipul frescelor din Santa Maria Antiqua de la Roma. Ne aflăm departe de arta *fin de siècle* din epoca dinastiei Comnenilor.

În Bulgaria, în aceeaşi vreme, pictura nu a cunoscut o înflorire comparabilă cu cea din Serbia. La Tîrnovo, capitala noului Imperiu bulgar, Ioan Asan al II-lea (1218 – 1241) a ridicat în 1230 o biserică întru cinstirea celor Patruzeci de soldaţi

mucenici, a căror protecţie îi asigurase victoria din acel an, la Klokotniţa, asupra lui Teodor Anghel, împăratul de la Salonic. Neputând

Bulgaria desigur să facă apel la artişti de la Constantinopol, el încredinţă decorarea bisericii unor pictori bulgari. Aceştia au copiat cu mare fidelitate faţă de iconografie şi stil manuscrisele constantinopolitane din secolul al XII-lea. Unul dintre cele mai sigure indicii asupra acestui fapt îl aflăm în împrejurarea că sfinţii, a căror viaţă a fost reprezentată în sinaxarul care acoperea pereţii şi desigur şi bolţile pronaosului, sunt aceia onoraţi la Constantinopol, fără niciuna din adăugirile introduse în „prologurile" slave şi că, după mărturia inscripţiilor care le însoţesc, sărbătorile lor erau celebrate în ziua fixată de calendarul din capitala Imperiului bizantin. Culorile, dense şi vii, cu o preponderenţă a tonurilor de verde-închis, roşu-deschis şi brun sunt cele din miniaturi.

Cel mai important ansamblu din această epocă în Bulgaria este acela executat în 1259 la Boiana, la opt kilometri sud de Sofia, într-o biserică mai veche (de la sfârşitul secolului al XI-lea sau de la începutul celui de-al XII-lea) şi în capela funerară cu două etaje, consacrată sfinţilor Nicolae şi Pantelimon, pe care a adăugat-o la vest sevastocratorul Caloian – văr al ţarului domnitor Constantin Asan – împreună cu soţia sa, Desislava. Aceste picturi, realizate fără îndoială de artişti bulgari, rămân foarte conservatoare prin stil: personajele sunt lipsite de volum şi au atitudini rigide; proporţiile lor sunt zvelte şi mişcările ţepene. Răstignirea păstrează acea reţinere

severă pe care o avusese în secolele anterioare, fără să fie cu nimic influenţată de pateticul stăpânit care se exprima pe atunci în arta Serbiei la Mileševo şi la Sopočani. Profesorul A. Grabar a arătat că iconografia picturilor de la Boiana se inspira direct din modelele constantinopolitane aparţinând secolelor al XI-lea şi al XII-lea. Astfel, scenele din viaţa sfântului Nicolae cuprind două episoade proprii Constantinopolului: un anume Demetrius salvat de la un naufragiu şi miracolul covorului răscumpărat de la bătrânul meşter sărac al cărui patron era sfântul. În plus, pictorul Boianei a copiat două icoane ale lui Hristos deosebit de vestite în capitala Imperiului: aceea de la poarta Chalké şi aceea a lui Hristos Evergetul (= Binefăcătorul), existentă în mănăstirea cu acelaşi nume. Însuşi epitetul, de un tip răspândit în acea epocă, răspunde nevoii pe care oamenii o simţeau de a-şi întări credinţa în bunăvoinţa lui Dumnezeu. Anumite elemente îşi fac apariţia, inspirate din dorinţa de înnoire care va creşte tot mai mult în deceniile ulterioare. Personajele devin mai numeroase, la fel ca şi notaţiile realiste, în Pogorârea în Iad, Melhisedec este alăturat grupului tradiţional format din David şi din Solomon, şi tustrei sunt înveşmântaţi ca împăraţii. La stânga, Abel, însoţit desigur de Isaia şi de Ieremia, este reprezentat ţinând toiagul de cioban, în Schimbarea la Faţă, Iacob este înfăţişat căzând abrupt pe spate şi acoperindu-şi ochii cu amândouă mâinile. Pe masa Cinei s-a aşezat hrana obişnuită a ţăranilor bulgari: pâine, ridichi şi usturoi, în locul peştilor din iconografia

tradiţională. O notă nouă reprezintă şi trăsăturile cu adevărat copilăreşti pe care le-a căpătat obrazul Pruncului Iisus, sau acel aer de blindă tristeţe ce se îmbină cu gravitatea chipului în figura lui Hristos adult. Ca şi în Iugoslavia, portretele ctitorilor, Caloian şi soţia sa, şi ale suzeranilor lor, Constantin Asan şi soţia sa Irina, au fost executate cu multă grijă. Această predilecţie pentru portret se remarcă şi în capetele unor sfinţi care îşi pierd caracterul de spiritualitate uşor convenţională şi capătă un aer de individualitate mai apropiată de viaţa pământească. Coloritul bogat şi nuanţat tinde să redea tonul exact al obiectelor. Cu toate acestea, modeleul carnaţiei nu are amploarea monumentală din Iugoslavia. El este obţinut prin delicata juxtapunere de tonuri galbene, verzi şi cafenii, pensulate foarte uşor.

Lucrările de curăţire întreprinse începând din anul 1957 sub conducerea domnului D. Talbot Rice au scos la iveală în Sfânta Sofia de la Trapezunt frescele pictate pe la 1250 sub Manuel I Comnen

Trapezunt

în această propăşire a şcolilor locale şi chiar naţionale, înlesnită de recesiunea provizorie a Constantinopolului, Veneţia a deţinut un loc deosebit, corespunzător situaţiei istorice proprii. Instalată ca stăpână în capitala Imperiului, a putut aduce de aici la ea acasă artişti, opere şi materiale. Graţie colaborării meşterilor sticlari bizantini, meşterii din atelierele de la Murano au început să fabrice cubuleţe pentru mozaicuri. Pe la 1220 constatăm cum încep să acţioneze noi

influenţe bizantine, aşa cum o dovedesc, în braţul occidental al bisericii San Marco, Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, sau Iisus făcând gestul binecuvântării şi Fecioara orantă, înconjuraţi amândoi de proroci. Tipurile iconografice şi splendoarea coloristică sunt incontestabil de origine bizantină. Robusteţea formelor se poate trage tot atât de bine din stilul nou pe cale de a se constitui în peninsula balcanică, ca şi din arta romanică a Occidentului de care anumiţi cercetători au vrut uneori să o lege.

(1238 – 1263). Prin robusta plenitudine a figurilor şi vigoarea expresiei ele se înrudesc cu Sopočani, atestând astfel că stilul monumental era practicat şi în alte părţi decât în teritoriile supuse influenţei Salonicului (il. *187*).

Veneţia

Aflându-se ea însăşi de acum înainte în fruntea unui nou imperiu, Veneţia se socoti drept renovatoarea Imperiului creştin al lui Constantin şi Iustinian. Aşa cum a arătat foarte bine dl. Demus, această convingere îi întări tendinţele de a căuta modele în trecutul creştin al Constantinopolului şi al Răsăritului. Una dintre cele mai bune mărturii despre această întoarcere deliberată către operele paleocreştine ne este oferită de mozaicurile care, în cursul secolului al XIII-lea, au fost executate în cele şase cupole de pe braţele de vest şi de nord ale pronaosului Sfântului Marcu. Ele ilustrează principalele episoade din primele două cărţi ale Pentateuhului (Facerea şi Ieşirea) de la facerea lumii până la minunile lui Moise în pustie. Pentru toate scenele

Facerii aceste mozaicuri s-au inspirat dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi din secolul al V-lea sau al VI-lea, care era probabil foarte apropiat de Geneza Cotton, ale cărei fragmente sunt păstrate la British Museum. În afara asemănărilor iconografice foarte apropiate, şi într-un caz şi în celălalt se remarcă acelaşi gust pentru naraţiunea pitorească, moştenit din arta romană, iar realismul anecdotic din scena construirii Turnului Babel se poate compara cu acela din scenele de pe Columna lui Traian. Dar, odată cu trecerea anilor, au intervenit şi unele prefaceri. Cele două antepenultime cupole ale braţului de nord, care zugrăvesc scenele istoriei lui Iosif, dovedesc pe la 1260 un simţ al volumului în care se poate vedea efectul noii predilecţii de care se bucura pe atunci sculptura la Veneţia. În ce priveşte ultima cupolă, aceea a Minunilor lui Moise, executată în 1280, fundalurile de arhitecturi şi de peisaje vin fără îndoială din Constantinopolul Paleologilor, la fel ca şi figurile elegante cu proporţii zvelte. Tot din operele constantinopolitane s-ar părea că a împrumutat Veneţia simţul unei compoziţii mai aerate şi mai bine echilibrate, vioiciunea gesturilor şi a mişcărilor. Constantinopolul, redevenind capitala Imperiului, îşi exercita din nou prestigiul.

Un alt exemplu al întoarcerii Veneţiei la modelele artei paleocreştine ni-l oferă la San Marco mozaicul de pe bolta capelei San Clemente, care îi înfăţişează pe Patriarh şi pe Doge aşteptând sosirea moaştelor patronului bisericii (*il. 188*). În preajma Patriarhului se află episcopii

din oraşele maritime, pe când Dogele este însoţit de garda sa personală. Imitarea mozaicului cu Iustinian şi Maximian din San Vitale de la Ravenna este bătătoare la ochi. Dar, în acelaşi timp, apare un gen care avea să cunoască o mare vogă la Veneţia şi care va triumfa cu Gentile Bellini şi Carpaccio, acela al reprezentării sărbătorilor oficiale. El urma să fie ilustrat puţină vreme după aceea, în jurul anului 1260, la Sfântul Marcu prin panourile de mozaic înfăţişând rugă După ce a redevenit capitală a Imperiului în 1261, Constantinopolul şi-a reluat rolul de centru al artei creatoare şi strălucitoare, dând tonul provinciilor şi ţărilor învecinate. Primul panou de mozaic executat în anii următori Restauraţiei, poate chiar spre a aduce prinos cerului pentru victoria lui Mihail al VIII-lea Paleologul, este compoziţia Deisis din tribuna de sud a Sfintei Sofia, unde a înlocuit un mozaic mai vechiţii. *191*). Ea ne apare încă drept o operă de tranziţie. Figura chinuită a lui Ioan Botezătorul este desenată în trăsături arcuite, după procedeele grafismului aflat în vigoare în veacul al XII-lea. Dar se pot deosebi de asemenea şi caracterele unui stil nou. Tehnica picturii cu penelul, mai mult decât a vechiului mozaic, a inspirat fineţea desenului şi gingăşia unui colorit în semitonuri. Contururile chipului se estompează cu moliciune. Tonurile albastre le înlocuiesc pe cele verzi în redarea umbrelor. Factura nu mai este lineară, ci picturală. Un aer de umană blândeţe şi chiar de nelinişte învăluie chipurile, alungind severitatea secolelor

ciunile înălţate sub cârmuirea dogelui Vitale

Falier, în 1094, pentru regăsirea trupului sfântului Marcu, a cărui urmă se pierduse în timpul lucrărilor de reconstrucţie a bisericii, apoi descoperirea moaştelor şi, în sfârşit, transferarea lor în biserică. Veneţia a găsit formulele ei particulare: Demus a făcut interesanta observaţie că, în subiectele privind istoria bisericii din acest oraş, dogele este totdeauna subordonat patriarhului şi că, în teama lor de a-l vedea deţinând o putere cu caracter dinastic, veneţienii nu l-au reprezentat niciodată tronând, nici rugându-se lui Hristos sau Fecioarei, nici investit de către aceştia, spre deosebire de ceea ce se întâmpla cu basileul bizantin. Ei n-au figurat dogi aflaţi în viaţă nici măcar în mozaicuri.

2. EPOCA PALEOLOGILOR

Deisis-ul din Sfânta *Sofia de la Constantinopol* precedente. Imagini transpuse ale Constantinopolului ce renaşte, dar rămâne marcat de încercările prin care a trecut, pot fi socotite Fecioara cu frumosul chip trist şi mai mult încă Prodromul cu privirea încărcată de mâhnire, ce par să-şi asume întreaga nefericire a lumii. Capul lui Hristos exprimă mila şi îndurarea. Firele bărbii sunt arcuite spre stânga parcă de bătaia vântului şi artistul, încă nesigur în căutarea sa de efecte mai aproape de uman, a imprimat ochiului stâng al Mântuitorului un strabism divergent.

Tot un produs al unei arte de tranziţie întâlnim în mozaicurile reprezentând Pantocratorul şi prorocii în cupola bisericii Parigoritissa de la Arta, către 1290. La anumite figuri prezentate frontal rămâne întipărit un

conservatism care le înrudeşte cu acelea de la Daphniţii. *190*). Dimpotrivă, altele, mai realiste şi în atitudini frământate, chiar patetice, sunt realizate în maniera proprie celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIII-lea (*il. 189*).

Caracterele stilului renaşterii din vremea Paleologilor

Parigoritissa de la Arta

După opera de redresare şi de consolidare întreprinsă de Mihail al VIII-lea (1261 – 1282), sub domnia fiului său Andronic al II-lea (1282 – 1328), pictura, ca şi umanismul, înfloriră atât la Constantinopol, cât şi în alte regiuni ale Imperiului în sânul unei societăţi dintre cele mai rafinate. Reînvierea religiozităţii, căreia însuşi împăratul, datorită temperamentului său personal, îi dădu un nou imbold prin dărnicia sa şi aceea a înalţilor dregători de la curte faţă de călugări, au avut drept rezultat întemeierea unor noi mănăstiri sau înfrumuseţarea celor vechi şi au procurat pictorilor numeroase comenzi. La Constantinopol şi la Salonic mai multe edificii au fost din nou decorate cu mozaicuri, artă care străluceşte atunci cu ultimele sclipiri. Stilul, care atinse în această epocă maturitatea, avea să se impună asupra restului evoluţiei artei bizantine. El a fost numit de către istorici stilul Paleologilor. Salvat prin criza din veacul al XIII-lea de primejdia care îl ameninţa de a se împotmoli în repetarea formulelor manieriste din anii 1160 şi următorii, şi hrănit din experienţele noi care au putut fi realizate în teritoriile mărginaşe, el a căutat să răspundă aspiraţiilor păturilor cultivate, dar

neliniştite, devenite tot mai conştiente de particularităţile patrimoniului lor ancestral de civilizaţie.

Curentele mistice profunde nu au împiedicat ca grelele încercări suferite în trecut sau acelea bănuite în viitor să tindă către o anume predominare a sensului uman asupra sensului sacramental sau al autorităţii. Această artă părăseşte înălţimile de semeaţă şi senină spiritualitate unde o menţinuse, pe vremea dinastiei Macedonene, încrederea pe care o avea Imperiul în solida şi reala sa superioritate asupra restului lumii locuite. Ea se apropie mai mult de credincioşi.

Pe de altă parte, stilul paleolog poartă pecetea întreruperii picturii murale la Constantinopol sub Imperiul latin, şi, dimpotrivă, a persistenţei practicării picturii de icoane şi de manuscrise. Viziunea monumentală este în general înlocuită de aceea a picturii de şevalet, cu preponderenţa acordată subtilităţii de execuţie, valorilor tactile şi expresiei psihologice. Mozaicul a cedat locul frescei, nu numai din cauza sărăcirii vistieriei imperiale, ci şi pentru că răspundea în mai mică măsură exigenţelor esteticii noi.

Doritoare să se înnoiască şi să-şi lărgească sursele de inspiraţie, arta Paleologilor împrumută adesea subiecte sau motive ornamentale din miniaturile vechilor manuscrise care se bucurau de mare preţuire în rândurile cărturarilor. De asemenea, ea caută modele, fie prin intermediul miniaturilor, fie prin examinarea directă a operelor încă existente ale artei antice, iar

aceasta, printr-un fenomen lesne de înţeles într-o epocă de umanism, a cunoscut o recrudescenţă de apreciere, aşa cum ne-o dovedesc epigramele şi *Descrierile* unor opere de artă făcute de Manuel Philes, el însuşi foarte sensibil faţă de calităţile formei plastice. Basoreliefuri antice au fost reprezentate de nenumărate ori în pictura murală sau în aceea de pe mobile. Dar, mai ales, arta antică i-a iniţiat pe artişti în tainele racursiului, ale figurilor văzute din spate sau din profil pierdut. Arta paleologă adaptează această lecţie a trecutului la gustul timpului. Într-adevăr, spiritul baroc, care şi-a făcut simţită acţiunea în arhitectură, a aflat în starea de sensibilitate a epocii împrejurările favorabile pentru a se introduce prin mai multe căi şi în pictura murală. Aceasta urmăreşte să emoţioneze spectatorul prin exprimarea simţămintelor şi a emoţiilor cu ajutorul gesturilor, atitudinilor, adesea forţate, încetinelii sau vioiciunii mişcărilor care învolburează faldurile. Privirile devin expresive. Fizionomiile se diversifică din ce în ce mai mult. Impresiile pe care artiştii caută adesea să le producă sunt cele de duioşie sau de melancolie, atunci când nu evocă vreo dramă patetică. Le place să reprezinte scene din viaţa de familie, bogate în amănunte pitoreşti. Alteori, redau în chip impresionant chinurile iadului sau înfricoşarea născută din vedeniile cereşti. Lăsând să predomine gustul naraţiunii, căruia înaintaşii lor îi cedaseră treptat începând de pe la mijlocul veacului al XI-lea, ei sporesc numărul personajelor sau al accesoriilor şi tratează subiecte noi,

împrumutate nu numai din povestirile evanghelice, ci şi din viaţa Fecioarei, din Imnul Acatist şi din vieţile sfinţilor, chiar dacă pentru a le ilustra sunt siliţi să reia schemele iconografice folosite mai demult pentru temele cu conţinut similar: numeroase scene din viaţa Fecioarei se inspiră din episoadele vieţii lui Hristos, iar Adormirea sfinţilor este copiată după aceea a Maicii Domnului. Se văd astfel limitele pe care tradiţia le impunea capacităţilor de reînnoire ale artei bizantine. Scenele Copilăriei lui Hristos sau a Fecioarei, Patimile Mântuitorului, martiriul sfinţilor răspundeau sentimentalismului epocii.

Pierzând simţul efectelor de măreţie care puteau fi obţinute din simplitatea fundalului, pictorii îl încarcă în panourile lor cu arbori, stânci cu contururi abrupte sau arhitecturi, cu aspect adeseori fantastic, ale căror modele au fost împrumutate din manuscrise. Formula, frecventă, a peretelui de fond încadrat de două construcţii laterale aşezate pieziş, vine de la decorurile teatrale din Antichitate, a căror amintire se păstrase în arta miniaturilor, care, la rândul ei, o preluase din marea pictură murală. Răspunzând predilecţiei baroce pentru formele curbe, edificiile circulare se îmbină cu altele de formă dreptunghiulară. Proporţiile lor sunt adesea zvelte, ca şi acelea ale numeroaselor biserici contemporane, iar personajele zugrăvite sunt şi ele alungite. În partea superioară, elegante porticuri îşi proiectează pe cer colonadele lor fine. Adesea între clădiri sunt întinse lungi draperii arcuite. Aceste construcţii sunt tratate mai

degrabă ornamental decât realist, întrucât dimensiunile lor sunt prea mici în comparaţie cu personajele pentru ca acestea din urmă să poată locui în ele. Nevoia de a umple fundalurile duce astfel şi la sporirea numărului inscripţiilor care lămuresc subiectele tratate sau figurile reprezentate.

Pictorii, la fel ca şi unii dintre contemporanii lor, au privit problemele estetice cu o atenţie ale cărei urme se regăsesc în epigramele şi în *Descrierile* unor opere de artă făcute de Manuel Philes. Ei au căutat cel mai adesea să producă o impresie generală de graţie sprintenă şi aeriană. Proporţiile personajelor se alungesc, prefigurând arta lui El Greco, şi zvelteţea lor este pusă şi mai mult în valoare de fluiditatea desenului şi vioiciunea mişcărilor. Faldurile veşmintelor sunt indicate prin linii clar desenate, care străbat figurile în loc să le circumscrie, aşa cum se întâmplase din ce în ce mai mult în manierismul veacului al XII-lea, iar acum ele respectă volumul formelor. Gama culorilor se îmbogăţeşte cu nuanţe noi de verde, galben-sulfuros, roşu-strident, un albastru-cenuşiu destul de rece.

Ele permit obţinerea unor efecte de atmosferă şi producerea unei impresii de somptuozitate, adesea cam ţipătoare.

Pe de altă parte, simţul volumului şi al construcţiei spaţiului îi fac pe artişti să modeleze mai mult sau mai puţin viguros formele trupului şi să distribuie accesoriile în aşa fel încât să scandeze succesiunea planurilor. Liniile oblice ale fundalurilor de arhitecturi şi de peisaje întăresc

senzaţia de adâncime. Convergenţa liniilor înspre o axă situată undeva în spatele scenei, după un procedeu venit, prin intermediul miniaturilor, din pictura elenistică, devine mai frecventă şi se întâmplă ca ea să coexiste în acelaşi panou cu perspectiva inversă. Niciodată însă pictorii din vremea Paleologilor nu au fost preocupaţi de problemele perspectivei lineare, nici de naturalism – caracteristice artei din Quattrocento – şi astfel se poate măsura profunda deosebire de spirit care desparte Renaşterea italiană de renaşterea Paleologilor. De asemenea, spre deosebire de confraţii lor italieni, bizantinii nu au căutat exactitatea anatomică. Până la sfârşit, arta bizantină va rămâne credincioasă năzuinţei spre transcendenţă, care situează chiar şi cele mai familiare scene în lumea visului şi a legendei, şi nu va participa la strădania de cucerire a structurilor realului ce va însufleţi arta italiană.

Cu toate acestea, o consecinţă a mai marii libertăţi de care s-a bucurat arta sub Paleologi se manifestă în importanţa pe care o capătă personalitatea artiştilor. Pe când în ansamblurile din vremea Macedonenilor şi Comnenilor unitatea voită a stilului împiedica cel mai adesea să se distingă cu certitudine partea diferiţilor colaboratori, pictorii din epoca Paleologilor vădesc în chip frecvent mai multe maniere şi semnăturile artiştilor devin mai numeroase în Macedonia, ca şi în Grecia propriu-zisă. Deosebirile se accentuează de la un edificiu la altul şi astfel se pot urmări etapele carierei unor anumiţi artişti.

Kariye Djami

Cel mai însemnat ansamblu de mozaicuri din epoca lui Andronic al II-lea, care ne ajută să percepem în chip concret tendinţele estetice fundamentale ale renaşterii paleologe, este acela pe care logothetul vistieriei generale, Teodor Metoliites, el însuşi un umanist cu spirit novator, l-a executat pe cheltuiala sa proprie, între anii 1315 şi 1320, în naosul şi în cele două nartexuri ale bisericii Mântuitorului din Chora (numele turcesc: Kariye Djami), pe care a înzestrat-o de asemenea cu un exonartex şi un paraclis la sud. Strălucirea coloritului lor şi fineţea execuţiei pot fi apreciate la justa lor valoare în urma lucrărilor de curăţire întreprinse între 1948 şi 1958 de către „Byzantine Institute" sub conducerea lui P. Underwood. Dintre mozaicurile naosului nu au mai rămas decât trei: pe faţa de vest a stâlpilor de pe laturile absidei, figurile în picioare ale lui Hristos şi Fecioarei cu Pruncul, care vor fi constituit într-un anume fel ultimele icoane ale iconostasului, precum şi Adormirea Maicii Domnului deasupra uşii de la vest. Dar mozaicurile care împodobeau calotele, bolţile şi lunetele celor două nartexuri s-au păstrat aproape în întregime. Rânduiala decorului vestibulurilor era mai puţin riguros fixată prin tradiţie decât aceea a naosului, gustul epocii pentru scenele narative aflând aici prilej de satisfacţie deplină. Ideea fundamentală care a prezidat la alegerea subiectelor a fost aceea a unei introduceri la ilustrarea operei de mântuire care era figurată în naos. Mozaicurile din esonartex înfăţişau episoadele Copilăriei Mariei, după datele Protoevangheliei lui Iacov. Într-una

din cupole era reprezentat Hristos în bust, înconjurat de patriarhii şi de reprezentanţii celor douăsprezece triburi ale lui Israel. În cealaltă Fecioara era însoţită de cei şaisprezece regi ai Israelului, de Daniel şi de cei trei tineri iudei în cuptorul încins, precum şi de Moise împreună cu tovarăşii săi. Vom nota ca o formulă ce se bucura de trecere în această epocă împărţirea pe verticală a cupolelor în triunghiuri alungite, cu ajutorul unor benzi radiale. Mozaicurile din exonartex reprezentau scene din viaţa lui Hristos, începând cu Drumul spre Betleem şi Recensământul în faţa lui Quirinius, până la întâlnirea cu Ioan Botezătorul şi ispitirea. „Marile praznice" fuseseră fără îndoială înfăţişate la locul lor firesc în naos.

Stilul paleolog atinge aici cea mai delicată formă de expresie, fără a scăpa totdeauna de manierismul care îl pândea. Aproape toate mozaicurile din nartex sunt tratate ca tot atâtea subiecte de gen, pline de sentimentalism şi de amănunte pitoreşti sau familiare, dar pe care un temperament poetic, slujit de o viguroasă cultură artistică şi de un meşteşug iscusit, le transformă în viziuni de legendă. Curentul de cercetare a naturii, la care lua parte foarte activă pe planul ştiinţific Teodor Metohites, se îmbină aici cu o religiozitate foarte profundă. Coloritul contribuie la crearea atmosferei de miraculos prin folosirea celor mai rafinate nuanţe de roz, albastru-deschis, verde şi auriu. Personajele au câteodată o mişcare dansantă. Unii cercetători au fost îndemnaţi să creadă că mozaicarii au avut în faţa ochilor unul

sau mai multe manuscrise apropiate prin stilul alert, pitoresc şi oarecum şăgalnic, de Botului lui Iosua.

Panoul cu Primii şapte paşi pe care i-a făcut Maria la vârsta de şase luni este o capodoperă de intimitate familială şi totodată de nobleţe (*il. 192*).

Scene ca Drumul spre Betleem (în care fiul lui Iosif, cu desaga în spinare, precede asinul pe care stă Fecioara) şi Fuga în Egipt, de o execuţie extrem de fină, au un farmec idilic cu personajele lor zvelte până la gracilitate, mişcările vii, faldurile uşoare, arborii mărunţi şi peisajele cu munţi şi oraşe fanteziste, cu casele acoperite de terase sau de ţigle roşii şi albastre, scăldate într-o lumină mediteraneană.

Alte scene ca Distribuirea linei de purpură sau Recensământul în faţa proconsulului Quirinius – subiect tratat destul de rar – atestă arta cu care mozaicarul ştia să repartizeze dinaintea unor vaste fundaluri de arhitecturi, de o complicaţie barocă, numeroasele personaje, dar cu atitudini mereu elegante şi expresive.

În paraclisul de sud, menit să adăpostească mormintele, decapajele făcute de „Byzantine Institute” au scos la lumină, de sub tencuielile turceşti, fresce care se numără printre cele mai originale capodopere ale picturii bizantine prin frumuseţea şi fluiditatea desenului, vigoarea modeleului, amploarea şi echilibrul compoziţiilor, nobleţea figurilor, bogăţia coloritului. Înrudirea cu mozaicurile din biserică şi din nartex este atât de strânsă, încât P. Underwood a presupus că aceiaşi artişti ar fi executat „cartoanele” pregătitoare.

Este vorba în orice caz de opere contemporane. Frescele din partea răsăriteană au drept scop să ilustreze doctrina privind învierea: în absidă, Pogorârea în Iad (il. *194*) înlocuieşte imaginea tradiţională a Fecioarei şi este precedată, pe arcul din faţa concei, de învierea fiicei lui Iar şi aceea a fiului văduvei. Pe bolta centrală şi pe lunetele adiacente se desfăşoară Judecata de Apoi.

Frescele din partea apuseană, dominate de cupolă, o preamăresc pe marea ocrotitoare şi mijlocitoare întru iertarea păcatelor, Fecioara. În cupolă, bustul Mariei cu Pruncul este înconjurat de doisprezece îngeri. Pe pandantivi, cei patru evanghelişti, care sunt aşezaţi la baza cupolelor consacrate Pantocratorului, sunt înlocuiţi de patru sfinţi poeţi, autori ai unor imnuri care slăvesc Născătoarea: Ioan Damaschinul, Cosma (frate adoptiv şi tovarăş al celui de mai înainte), Iosif (călugăr de origine siciliană care a trăit la Salonic, apoi la Constantinopol în veacul al IX-lea) şi de Teofan (călugăr de la Sinai, care a stat la Constantinopol prin anii 813 şi următorii chiar în mănăstirea Chora, unde a fost îngropat în 845, după ce fusese mitropolit al Niceii între 843 şi 845). Dedesubt, pe lunete şi pe arcuri, sunt înfăţişate episoade din Vechiul Testament care, după mărturia anumitor texte ale imnografilor pictaţi pe pandantivi, erau socotite, printr-un simbolism cu aspect poetic, ca prefigurări ale Fecioarei: aşezarea chivotului şi a obiectelor liturgice în templul lui Solomon, Visul lui Iacov şi lupta lui cu îngerul, Moise şi rugul ce arde şi nu se mistuie şi din a cărui pară de foc apare un

medalion cu bustul Fecioarei cu Pruncul, Profeţia lui Isaia privind venirea Mântuitorului, îngerul ucigându-i pe asirieni în faţa Ierusalimului, Aaron şi fiul său dinaintea altarului.

Raţiunile care au determinat alegerea subiectelor şi referirea precisă la imnografi denotă că autorul programului cunoştea temeinic literatura ecleziastică. Această artă savantă în sursele sale de inspiraţie, ca şi în tehnica sa, este arta păturilor în care cultura şi sensibilitatea se îmbogăţeau reciproc. Sfinţii militari ca şi îngerii din cupolă adaugă frumuseţii idealizate a prototipurilor lor rafinamentele unei noi eleganţe. Frumuseţea chipurilor se împleteşte cu cea mai subtilă delicateţe în desenul membrelor şi al veşmintelor. Şi, de nenumărate ori, atitudinile devin sinuoase, vestind stilul gotic „internaţional" sau „courtois" de la începutul secolului al XV-lea.

La Constantinopol, s-au decorat cu mozaicuri cel puţin încă două construcţii în timpul domniei lui Andronic al II-lea Paleologul: exonartexul din Kilisse Djami şi capela funerară ridicată pentru Mihail Glabas Tarkaniotes (mort în 1315) de către văduva sa, călugăriţa Marta, lipită de latura de sud a bisericii Pammakaristos (Fetiye Djami). Regăsim aici în cupole procedeul compoziţiei care constă în a despărţi radial, în jurul unui medalion central, triunghiuri separate între ele prin chenare late şi în interiorul cărora se află câte un personaj.

La Kilisse Djami, în cupola de sud, Fecioara este înconjurată de opt regi din Vechiul Testament, strămoşii ei. Cubuleţele fondului de aur al cupolei mediane au fost smulse pentru a se

Kilisse Djami şi Pammakaristos recupera metalul preţios pe care îl conţineau; figura lui Hristos, care era înscrisă în curcubeul inelar ce se mai vede încă, a dispărut de asemenea. Ea era înconjurată de doi dregători ai palatului imperial şi de proroci. Cupola de nord adăpostea personajele din genealogia lui Hristos.

În cupola capelei funerare de la Fetiye Djami, doisprezece proroci, în atitudini pline de viaţă, îl înconjură pe Pantocrator al cărui chip, de o mare blândeţe, este plin de tristeţe şi chiar de resemnare. Execuţia nu are fineţea uşor preţioasă de la Kariye Djami şi, poate tocmai datorită atenţiei mai mici acordate formei şi coloritului, aceste opere ni se par mai apropiate şi mai umane. Lucrările de degajare efectuate de „Byzantine Institute” au scos la iveală în absidă un Deisis, al cărui Hristos, calificat printr-o inscripţie ca Preabunul (Hyperagathos), tronează în concă, pe când Fecioara şi Ioan Botezătorul sunt înfăţişaţi în picioare în câte o nişă din pereţii laterali: un asemenea subiect şi epitetul dat lui Hristos se explică foarte bine în absida unei capele ridicate în scopul de a asigura mântuirea unui defunct. Dintre cele opt scene care decorau părţile de sus ale pereţilor doar Botezul s-a păstrat până în zilele noastre.

Picturile păstrate în bisericile din Macedonia şi din Serbia oferă un anumit număr de trăsături comune, care îi autorizează pe cercetători să vorbească despre o şcoală macedoneană, al cărei centru – sau unul dintre centre? – ar fi fost Salonicul. Aceste trăsături sunt corporalitatea

volumelor, amploarea faldurilor veşmintelor, gustul pateticului şi al realismului expresiv în gesturi şi fizionomii, opoziţiile marcate prin culori complementare. Personajele robuste cu feţe late contrastează cu figurile fragile, de o nobleţe purificată, ce se bucurau de apreciere la Constantinopol. Pe când pictorii din capitală îşi concepeau idealul estetic după elegantele modele ale vechilor

Salonicul şi şcoala macedoneană manuscrise, cei din şcoala macedoneană îşi împrospătau inspiraţia prin observarea naturii.

Descoperirea la Salonic a unor fresce în biserica Sfânta Ecaterina, în capela Sfântul Eutimie (anexată la sud-estul bazilicii Sfântul Dumitru), în biserica Sfântul Nicolae Orfanos, precum şi a unor mozaicuri şi fresce în biserica Sfinţii Apostoli ne-au edificat mai bine despre rolul pe care acest oraş l-a jucat în constituirea şi răspândirea acestui stil.

Frescele din Sfânta Ecaterina, încă inedite, pe care St. Pelekanides le-a curăţat de tencuielile turceşti, reprezintă în naos principalele „minuni” săvârşite de Hristos, începând cu Nunta din Cana până la Pescuitul miraculos în lacul Ghenizaret (Tiberiada). În absidă se văd cei patru mari dascăli şi ierarhi ai bisericii greceşti din secolul al IV-lea. Pe bolta în leagăn de la nord sunt înfăţişate cele două scene ale împărtăşaniei apostolilor. Realizate de doi pictori, aceste fresce arată prin vioiciunea coloritului şi prin siguranţa desenului măiestria atinsă de atelierele de la Salonic începând fără îndoială de pe la sfârşitul secolului al XIII-lea.

Frescele din capela Sfântului Eutimie de la Sfântul Dumitru, datate printr-o inscripţie în 1303, odată scoase de sub tencuieli au apărut din nefericire într-o deplorabilă stare de conservare. Cu toate acestea, ele lasă să se vadă diversitatea expresiilor psihologice pe chipuri, vioiciunea mişcărilor, simţul spaţiului şi al volumului, iscusinţa de a uni personaje numeroase într-o compoziţie omogenă, trăsături care caracterizează de asemenea majoritatea operelor din restul Macedoniei.

Picturile din Sfântul Nicolae Orfanos, curăţite de funinginea care le întuneca, ne izbesc prin amploarea programului lor iconografic care, la ciclurile şi aşa foarte dezvoltate ale figurilor liturgice, ale Marilor praznice, ale Minunilor şi Patimilor lui Hristos, adaugă ilustrarea vieţilor sfinţilor Nicolae şi Gherasim (anahoret din Palestina, în veacul al VI-lea), precum şi ilustrarea Imnului Acatist în cinstea Fecioarei şi a Menologului sfinţilor. O reprezentare a lui Moise dinaintea rugului de foc lasă să se creadă că printre imaginile astăzi dispărute de pe peretele de sud se aflau şi alte subiecte din Vechiul Testament socotite, după simbolistica epocii, drept prefigurări ale Fecioarei. Stilul vioi al scenelor narative, înviorate de notaţii pitoreşti, simţul dramei, robusteţea figurilor, adâncimea spaţiilor sunt caracteristice pentru maniera adoptată pe atunci de atelierele de la Salonic.

Mozaicurile executate pe cheltuiala patriarhului Constantinopolului, Nifon, între anii 1312 şi 1315, pentru biserica Sfinţii Apostoli, au o

vigoare care uneori fac să ni se pară manieristă, dacă nu chiar dulceagă şi plăpândă, graţia operelor din Kariye Djami. Realismul care le însufleţeşte este net perceput în Intrarea în Ierusalim, unde grija de a reprezenta mulţimea locuitorilor din oraş, cu gesturi expresive, şi elementele peisajului l-au silit pe artist să-l aşeze pe Hristos în planul al doilea al panoului, pe latura stângă, la capătul drumului desfundat pe care îl urmează apostolii crispaţi şi agitaţi (il. *196*). În Schimbarea la Faţă (*il. 193*), mozaicarul a suferit influenţa speculaţiilor cercurilor isihaste asupra luminii în care Hristos a apărut înconjurat pe vârful muntelui Tabor; nimbul care îl înconjoară este alcătuit din trei elemente: un cerc, un pătrat şi un romb cu laturile frânte, pentru a evoca lumina „una şi întreită" ca şi Treimea din care purcede. Intensitatea viziunii îl răstoarnă pe spate pe Ioan, în dreapta scenei.

Regretăm că nu s-a mai păstrat chipul Pantocratorului în cupola centrală. Suntem îndemnaţi să credem că avea caracterul mai uman al Dumnezeului îndurării şi nu înfăţişarea aspră a judecătorului implacabil, dacă judecăm după versetele Psalmului (101, 20 – 22) care înconjură medalionul: „Că el priveşte din înălţimea cea sfântă a sa, din cer se uită Domnul peste pământ. Ca să audă gemetele celor din robie şi să dezlege pe

Din Macedonia au venit pictorii care au decorat cu fresce unele biserici de la Athos: Protaton de la Karies, avariată de un incendiu pe la 1290 şi restaurată la începutul veacului al XIV-

lea tot sub Andronic al II-lea Paleologul; catoliconul de la Lavra; biserica mănăstirii sârbe Hilandar construită în 1293 pe cheltuiala lui Miliutin şi împodobită cu picturi în 1303; catoliconul de la Vatopedi cu fresce executate în 1312 (dar restaurate în mare parte în 1789 şi 1819).

cei rânduiţi la moarte, ca aceştia să vestească în Sion numele Domnului şi lauda lui în Ierusalim”.

Muntele Athos

O mare asemănare leagă frescele din paraclisul Sfântului Eutimie de la Salonic cu cele pictate în biserica Protaton, în cursul primului pătrar al secolului al XIV-lea (?), de către un artist pe care o tradiţie, atestată începând din primii ani ai secolului al XVII-lea, îl numeşte Manuel Panselinos (cu alte cuvinte „ce are strălucirea Lunii pline”). Originar fără îndoială din Salonic, sau desăvârşindu-şi acolo formaţia artistică, acest pictor, înzestrat cu o puternică personalitate, moştenise de la veacul al XIII-lea maniera amplă şi monumentală a meşterilor de la Milesevo şi Sopočani, dar a ştiut să-i adauge un simţ al eleganţei şi un gust al fundalurilor de arhitecturi, revelatoare pentru epoca sa. Arta lui devine în acelaşi timp mai umană şi figurile sfinţilor sunt lipsite de o parte din hieratismul şi nobleţea caracteristice artei Macedonenilor şi Comnenilor pentru a ni se impune cu izbitoarea intensitate a expresiei lor psihologice. Pictorul îndrăgeşte detaliile realiste, cum ar fi copiii care trec dansând pe un pod peste Iordan în scena

Botezului, sau sfânta Ana care, vlăguită de durerile facerii, trebuie să fie susţinută de slujnice pentru a se putea hrăni, în scena Naşterii Fecioarei.

Dl. Xyngopoulos a descoperit în paraclisul Sfântul Mihail din Synnada, la mănăstirea Lavra, un cap al sfântului Nicolae pictat în maniera viguroasă a lui Panselinos. Fără îndoială că acest fragment provine din frescele care vor fi fost pictate, după cât se pare de Panselinos însuşi, în biserica mănăstirii Lavra înaintea celor care au fost executate de către Teofan Cretanul în 1535.

Fecioara Peribleptos (*Sfântul Clement*) *de la Ohrid*

Se poate atribui de asemenea o origine tesalonicianã celor doi pictori, Mihail, poate fiul lui Astrapas, şi Eutihie, care au executat frescele bisericii Fecioarei-Peribleptos de la Ohrid, numită mai târziu Sfântul Clement. Acest edificiu a fost zidit în 1295 de un înalt dregător bizantin, marele eteriarh Progonos

Zguros, rudă prin alianţă cu împăratul Andronic al II-lea Paleologul. Oraşul Ohrid, care nu va fi cucerit de sârbi decât în 1334, ţinea încă de Imperiul bizantin. Semnăturile celor doi pictori şi inscripţiile sunt în limba greacă.

Sentimentalitatea epocii a dictat alegerea scenelor principale din naos: în partea superioară Patimile lui Hristos, iar mai jos Copilăria Fecioarei. Cei doi pictori au fost înclinaţi să redea pateticul prin vehemenţa gesturilor, freamătul drapărilor, tulburarea chipurilor. Caracterul tumultuos al Punerii în Mormânt contrastează cu

reţinerea sobră a aceluiaşi episod de la Nerezi. Dar arabescul viguros care uneşte numeroasele personaje într-un tot este opera unor artişti iscusiţi în organizarea unor mari compoziţii cu suflu eroic. Desenul şi coloritul, cu armonii adesea cam crude, nu atinge acelaşi nivel. Formele au o plasticitate, în anumite cazuri destul de masivă, care le face să semene cu operele lui Panselinos, dar în chip mai puţin izbutit. Detaliile de iconografie şi de stil permit o apropiere între aceste fresce şi cele din Sfântul Nicolae Orfanos de la Salonic.

Sfântul A kile de la Arilje

Sub o formă mai stângace, regăsim stilul din biserica Peribleptos de la Ohrid în frescele bisericii mănăstirii Sfântul Ahile, reconstruită între anii 1295 şi 1299 de către cneazul Ştefan Dragutin, pe care fratele său Miliutin îl îndepărtase de curând într-un rang subaltern. Originea tesalonicianã a pictorului care le-a zugrăvit pare confirmată de cuvântul grec *Marpou* pe care l-a scris sub o cruce ornamentală. Într-adevăr, acesta era cuvântul tainic pe care clerul de la Salonic, pe vremea rivalităţii dintre Teodor al II-lea Lascar is (1254 – 1258) şi Mihail Paleologul, îl rostea de trei ori în cinstea acestuia din urmă la începutul liturghiilor şi care mai era încă folosit de partizanii împăratului (după istoricul Georgios Pahimeris acest cuvânt ar fi fost un acrostih care însemna: Mihail Paleologul, regele Romanilor, va fi lăudat în puţine cuvinte).

La aceeaşi dată, în 1299, s-a mai împodobit şi biserica Sântul Nicolae de la Varoš, în apropiere

de Prilep, în stilul grafic manierist care fusese practicat la Kurbinovo pe la sfârşitul veacului al XII-lea şi care fusese reluat în 1271, tot în regiunea Prilepului, în biserica de la Mănăstir, având hramul aceluiaşi sfânt. Dar acestea erau nişte supravieţuiri locale, care nu erau în stare să primejduiască progresele noului stil.

Fecioara-*Lieviša de la Prizren*

Stilul conservator al bisericilor Sfântului Nicolae de la Manastir şi de la Varos

Frescele executate în biserica dedicată Fecioarei de la Lievisa, pe care craiul Miliutin a transformat-o la Prizren între anii 1307 şi 1309, sunt opera unui artist care lucra în respectul tradiţiei de la Mileševo şi de la Sopocani, dar imprimând compoziţiilor sale un aspect mai realist. Volumele sunt accentuate prin opoziţiile dintre tonurile deschise şi închise. O mare forţă de convingere susţine ansamblul. Cercetătorii au încercat uneori să atribuie aceste fresce lui Astrapas, despre care pomeneşte inscripţia votivă a bisericii. Dar acesta este calificat

Miliutin, după ce a înglobat nordul Macedoniei în regatul său, i-a angajat pe Mihail şi pe Eutihie să decoreze în regiunea Skopje bisericile Sfântul Nichita de la Čučer, în 1308, şi Sfântul Gheorghe de la Staro Nagorično, în 1317 (*il. 195*). Aceşti doi meşteri, care între timp lucraseră poate la Sfântul Eutimie de la Salonic, au dat dovadă de aceeaşi iscusinţă în compunerea scenelor pline de mişcare şi în expresivitate, ca şi la Peribleptos de la Ohrid. Ei vădesc un gust pronunţat pentru detaliile realiste. De pildă, la

Sfântul Nichita, Nunta din Cana este reprezentată după modelul unui banchet din epoca aceea, convivii cu figuri neidealizate fiind angajaţi în discuţii animate în jurul unei mese încărcate cu bucate, în capul căreia stă Hristos – purtând diademă ca un rege şi tăind friptura de pasăre. La Staro Nagorično, scena Batjocoririi lui Hristos adoptă schema iconografică a aclamării suveranului, dându-i însă un aer de zeflemea populară. În semn de sarcasm, copiii îşi agită mânecile tunicilor ce depăşesc braţele, potrivit sensului de „a-şi bate joc” pe care expresia „dă din mâneci” îl are în epopeea medievală şi în limba greacă modernă. Dar, sub influenţa artei de la Constantinopol, care îşi regăsise atunci deplinul prestigiu, Mihail şi Eutihie se arată, mai ales la Staro Nagorično, mai preocupaţi de o frumuseţe aeriană şi delicată. Coloritul lor devine mai subtil, iar desenul mai minuţios. Formele îşi pierd din volum, pe când cute mai numeroase brăzdează veşmintele. Poate că însuşi Miliutin le ceruse să se conformeze mai mult manierei pictorilor constantinopolitani.

drept *protomaistor*, ceea ce parc să indice că este vorba despre un meşter zidar sau despre un arhitect şi nu despre un pictor. S-ar putea ca Astrapas să fi fost tatăl pictorului Mihail (de la Ohrid).

Sfântul Nichita de la Cuâer şi Sfântul Gheorghe de la Staro Nagorično

Acţiunea Constantinopolului s-a făcut şi mai puternic simţită asupra frescelor din biserica ridicată în 1314 de către Miliutin intru cinstirea

sfinţilor Ioachim şi Ana, la Studenica (il. *186*). Pictorii nu şi-au semnat opera. Ne îngăduim să ne gândim la Mihail şi la Eutihie sau, cel puţin, la nişte artişti formaţi la şcoala lor. Eleganţa cam manieristă a figurilor zvelte cu atitudini de un calm plin de demnitate evocă mai mult graţia mozaicurilor, aproape contemporane, din Kariye Djami, decât vigoarea şcolii macedonene. Să ne amintim că Teodor Metohites a perfectat în 1298 – 1299 nu numai căsătoria lui Miliutin cu a patra sa soţie, mica principesă Simonida, fiica lui Andronic al II-lea Paleologul, dar a şi stat doi ani, între 1303 şi 1305, la Salonic pe lângă soţia acestui împărat, Irina de Montferrât, care urzea intrigi împreună cu ginerele său, regele Serbiei. Metohites va fi rămas cu Miliutin şi Simonida în relaţii care poate nu sunt străine de întărirea influenţei constantinopolitane la Studenica.

Biserica regală a Sfinţilor Ioachim şi Ana de la Studenka

Această exigenţă a rafinamentului formei, adăugată la gustul pateticului şi al gesticulaţiei, profund ancorat în tradiţia macedoneană, a atins în pictură, ca şi în arhitectură, un gen de baroc în biserica de la Gracanica (1321) (il. *197*). Culorile se disociază, personajele se aglomerează în grupuri agitate, drapările se învolburează în linii frământate, ritmurile compoziţiei devin mai precipitate şi mai sacadate. Adormirea Maicii Domnului apare, de pildă, ca o autentică scenă de înmormântare.

Mistra

Gracanica

Prin eleganţa, distincţia, formele mai plate ale personajelor şi redusa adâncime a compoziţiilor, frescele de la Mistra se înrudesc cu arta de la Constantinopol şi se deosebesc de operele din

Macedonia care au volume mai puternic reliefate. Este probabil că arhiepiscopii şi stareţii mănăstirilor, guvernatorii şi mai apoi despoţii au chemat de multe ori pictori de la Constantinopol pentru a decora bisericile pe care le zideau, dar nu este imposibil ca aceşti meşteri să fi fost ajutaţi de colaboratori recrutaţi din partea locului, ceea ce ar justifica însemnatele deosebiri de execuţie ce se observă adesea mai mult decât în alte părţi în marile ansambluri.

Data mai veche care i se poate atribui Mitropoliei, ce pare să fi fost construită în 1291 – 1292 şi nu în 1309 – 1310 cum s-a crezut până acum, lămureşte caracterul conservator al stilului şi al iconografiei, care, din acest motiv, au putut fi comparate cu cele din biserica Protaton de la Karies, deşi stilul lor este foarte deosebit. La Mitropolia de la Mistra nu aflăm încă toate rafinamentele frumoaselor opere din jurul anilor 1310. Şi ne putem întreba dacă episcopul Nichifor Moscopoulos, care a zidit această catedrală, a chemat pictori de la Constantinopol, sau dacă s-a mulţumit, cel puţin la început, să recruteze artişti din partea locului.

Meşterul atelierului care a decorat nava de nord, proscomidia şi partea de jos a diaconiconului, şi căruia i se datorează mai ales Minunile lui Hristos, lucra într-o manieră foarte

tradiţională. El se arată preocupat de calm, măsură şi simplitate. Atitudinile personajelor sunt potolite. În fiecare scenă apare doar un număr restrâns de figuri. Fundalurile de arhitecturi sunt destul de reduse şi stâncile sunt redate cu oarecare monotonie. Culorile, a căror gamă nu este prea largă, se combină în armonii domoale. Un alt atelier care a pictat, poate câţiva ani mai târziu, nava centrală, partea de sus a diaconiconului şi pronaosul, a dovedit mai multă cutezanţă. Artiştii care îl alcătuiau erau atraşi de compoziţiile savant ritmate cu figuri numeroase şi cu arhitecturi fanteziste, de gesturile îndrăzneţe şi expresive, de grafismul elegant al detaliilor interioare, de contrastele cu bogate şi profunde rezonanţe ale tonurilor deschise detaşându-se pe ceruri întunecate şi ale tonurilor închise aşezate dinaintea arhitecturilor luminoase, de armonia tonurilor complementare, mai ales roşii şi verzi, de mari pete de lumină. Din nefericire operele lor sunt destul de prost conservate. Cel de-al treilea atelier, care a decorat nava de sud, este foarte înrudit cu precedentul. Realizatorii lui au căutat vioiciunea mişcărilor şi, într-o măsură mai mică, redarea volumelor. Eleganţa desenului şi fundăturile de arhitecturi uşoare, foarte minuţios lucrate, în culori vii, trădează influenţa Constantinopolului.

Biserica având hramul Fecioarei Hodighitria, zidită înainte de anii 1314 – 1315 în cartierul Brontochion, este un edificiu care vădeşte prea direct în arhitectura sa dorinţa de a fi după asemănarea marilor sanctuare de la

Constantinopol pentru ca pictorii însărcinaţi să-l decoreze să nu fi fost aduşi tot din capitala Imperiului. Aceştia erau artişti cu temperamente deosebite, dar foarte sensibili la jocul culorilor şi mânuiau penelul cu o iscusinţă plină de nerv. Ei făceau să vibreze, apropiindu-le, pe de o parte, tonurile de roşu de cireaşă, trandafiriu deschis sau cafeniu şi, pe de alta, albastrul intens sau verdele. Folosind un număr restrâns de culori, ei adoptă irizările de nuanţe şi degradeurile, aşa încât maniera lor a putut fi calificată drept impresionistă. Personajele lor au proporţiile zvelte şi mişcările graţioase care se întâlnesc la Constantinopol, iar scenele sunt învăluite în aceeaşi atmosferă de legendă. Meşterul care a pictat martirii pe peretele de vest al capelei de nord atinge, prin gingăşia coloritului, efecte de moliciune catifelată. Ca şi în vechile mozaicuri, de care pare că îşi aminteşte, el face să plutească deasupra solului picioarele personajelor cu trupuri ce abia se simt sub veşmintele ale căror margini sunt bogat decorate cu pietre preţioase, şi capetele au o expresie de spiritualitate mai umană decât cele de la Daphni.

Frescele care au fost pictate în biserica Peribleptos datează fără îndoială de pe vremea primului despot al Mistrei, Manuel Cantacuzino (1348 – 1380), fiul împăratului Ioan al VI-lea, şi căsătorit cu Isabella de Lusignan. Într-adevăr, pe plăcile încastrate în zidurile edificiului se află stemele celor două familii: lei rampanţi şi crini. Aceste fresce ne aduc o mărturie despre evoluţia pe care a suferit-o arta bizantină sub influenţa

speculaţiilor mistice ale călugărilor isihaşti, cu care familia Cantacuzinilor se aliase împotriva primejdiilor revoltei sociale şi intelectuale a zeloţilor şi a umaniştilor. Ne vom aminti că isihasmul propovăduia putinţa omului de a-l contempla pe Dumnezeu întemeindu-se pe virtutea misterului întrupării şi al mântuirii pe care o aduc tainele Botezului, ungerii cu Sf. Mir şi împărtăşaniei, precum şi pe participarea la liturghii. Sub efectul acestor idei, iconografia absidelor capătă o mare dezvoltare, legată de liturghia care se celebrează aici. S-au utilizat simultan subiecte care odinioară fuseseră folosite în chip izolat. Li s-au adăugat noi teme cu semnificaţie liturgică. Peribleptos este unul dintre cele mai vechi edificii unde asistăm la constituirea acestui sistem iconografic care avea să fie reluat în bisericile mănăstirilor, mai ales la Athos, introducându-se noi dezvoltări provenind din acelaşi spirit. În *berna* putem vedea, în afară de imaginea tradiţională a Fecioarei tronând (între doi îngeri) şi de înălţare, Mielul lui Dumnezeu (simbolul antic al jertfei lui Hristos), Ioan Gură de Aur celebrând liturghia proscomidiei împreună cu un înger-diacon, împărtăşania apostolilor şi prefigurările jertfei euharistice din Vechiul Testament: Filoxenia – ospitalitatea – lui Avraam (vechi simbol al Treimii), jertfa lui Avraam şi Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc. S-au mai înfăţişat Liturghia îngerească în proscomidie şi, în diaconicon, Hristos-Emanuel dormind cu ochii deschişi între îngerii care îl veghează (Somnul lui Iisus sau Ochiul cel neadormit).

Liturghia îngerească este una dintre cele mai interesante teme şi, totodată, una dintre cele mai frumoase creaţii din Peribleptos (*il. 199*).

Înfăşuraţi în dalmatice ample, brăzdate de lungi cute luminoase, îngerii celebrează procesiunea «Marii Intrări» care, la începutul liturghiei, aminteşte de vremea în care diaconii aduceau solemn la altar, spre a fi sfinţite, pâinea şi vinul date de credincioşi. Hristos, îmbrăcat ca un episcop, stă îndărătul altarului deasupra căruia se înalţă un baldachin. El binecuvântează cu mâna dreaptă şi cu stânga atinge sfânta masă pe care se află Evanghelia închisă. La dreapta lui, îngerii sunt reprezentaţi asemenea oficianţilor care, în „Marea Intrare», ies din sanctuar. Procesiunea este deschisă de trei îngeri-diaconi care poartă pe cap patena acoperită cu vălul brodat. Apoi vin trei îngeri-preoţi care ţin în mâini potirele, de asemenea acoperite cu vălul brodat. La stânga lui Hristos este înfăţişată întoarcerea în sanctuar a procesiunii care aduce darurile la sfânta masă. Un înger-diacon leagănă cădelniţa, pe când alţii ţin sfeşnice. Pentru a simboliza Treimea, „Cel Vechi de zile”, încadrat de doi serafimi purtând evantaie liturgice (rhipidia), şi de porumbelul Sfântului-Duh au fost pictaţi deasupra lui Hristos. Această frescă îi evocă credinciosului pasajul din imnul heruvimic, cântat de cor în timpul „Marii Intrări”: „Carii pe heruvimi cu tainã închipuim şi făcătoarei de viaţă Treimi întreit sfânta cântare aducem: toată grija cea lumească să o lepădăm, ca pe împăratul tuturor să-l primim, pe cel nevăzut, înconjurat de cetele îngereşti”. Totodată este o

ilustrare a rugăciunii tainice spusă cu glas şoptit de oficiant pe când se cântă acest imn: «Că Tu eşti cel ce aduci şi cel ce Te aduci, cel ce primeşti şi cel ce Te împărţi, Hristoase, Dumnezeul nostru”. Din punctul de vedere al facturii, contrastul între uşoarele veşminte albe şi chipurile brune, reliefate prin câteva mici linii de lumină albă sporeşte caracterul straniu şi supranatural al acestei scene, care capătă aspectul unei vedenii mistice.

Pictorii bisericii Peribleptos erau artişti obişnuiţi cu lumea miniaturilor şi a icoanelor. S-ar părea că au împrumutat de la manuscrise o bună parte din iconografia lor. Constatăm aceasta în marea întindere pe care au acordat-o Copilăriei Fecioarei, care cuprinde nu mai puţin de douăzeci şi una de scene, dintre care unele erau neobişnuite în pictura murală: ei au reprodus probabil pur şi simplu un ciclu de miniaturi, fără să elimine detaliile ce nu se potriveau cu arta monumentală. Factura lor minuţioasă este de altfel aceea a miniaturiştilor şi a pictorilor de icoane. Ei au lucrat în tuşe mici, în linii fine şi adunate. Coloritul lor somptuos, care foloseşte din plin tonurile întunecate (albastru-intens, cărămiziu, stacojiu, violet) ne aminteşte de mătăsurile vechi. Dat fiind că unele detalii ale acestei maniere se regăsesc în frescele pe care Teofan Cretanul şi alţi artişti cretani le-au pictat în veacul al XVI-lea la Muntele Athos şi la Meteora, G. Millet a văzut în ea caracteristica unei şcoli pe care a numit-o *cretană*. Astăzi, în general, această opinie a fost abandonată. Frescele din Peribleptos, cu toate inovaţiile datorate epocii în care au fost

executate, se încadrează în familia artei aristocratice de la Constantinopol, caracterizată prin figuri subţiri, uşoare, graţioase. Şi tot în capitala Imperiului am întâlnit antecedentele sistemului de compoziţie adoptat pentru cupolă unde, în jurul bustului Pantocratorului, se ramifică opt compartimente separate prin coloane şi cuprinzând şase perechi de proroci, Etimasia şi Fecioara însoţită de doi îngeri, fiecare subiect având deasupra un heruvim (*il. 199 bis*).

În ansamblu, frescele din biserica Peribleptos, prin irealismul lor poetic şi mistic, sunt foarte revelatoare în ceea ce priveşte ultima fază a evoluţiei artei bizantine; aceasta a apucat atunci pe căi diametral opuse celor pe care păşea arta italiană, atentă la un contact din ce în ce mai strâns cu realitatea şi pornită semeţ la cucerirea tainelor naturii. Curentul de sensibilitate şi de gândire, a cărui expresie cea mai deplină a fost isihasmul, a avut drept consecinţă, în domeniul artei ca şi în cel al teologiei, îndepărtarea Bizanţului de strădania eliberatoare a Occidentului. Există dovada că arta bizantină, ca şi societatea în declin căreia îi aparţinea, nu putea afla în ea însăşi resursele unei complete reînnoiri. Mai mult încă decât în domeniul intelectual, făgăduinţele de descătuşare pe care le-ar fi putut sugera pictura din vremea lui Andronic al II-lea nu au avut prilejul să se realizeze, întrucât nu au găsit un sprijin în mediul ambiant. Sub efectul reacţiei isihaste, arta bizantină s-a repliat într-o lume închisă.

Frescele executate în tribunele şi pe bolţile

bisericii Pantanassa prin anul 1420 lasă tocmai impresia unei arte care nu mai izbuteşte să se desprindă de tradiţie. Ele sunt datorate unor pictori recrutaţi poate chiar la Mistra sau în Pelopones şi al căror eclectism se hrănea din modelele pe care le găseau la faţa locului. Iconografia este împrumutată mai ales din biserica Peribleptos: în scena Intrării în Ierusalim aceeaşi mantie vărgată a unui locuitor al oraşului este unul dintre cele mai izbitoare semne. Programul repartizării scenelor în edificiu este preluat de la biserica Hodighitria din cartierul Brontochion, al cărei plan a fost de asemenea reluat. Tot spre Hodighitria ne îndreaptă gândul şi manifestarea gustului pentru culorile complementare. Dar minuţia desenului şi a tuşei aminteşte de maniera bisericii Peribleptos. Pictorii bisericii Pantanassa au tendinţa de a-şi afirma personalitatea în vehemenţa atitudinilor, însufleţirea personajelor, pateticul expresiilor, folosirea din belşug a fundăturilor de arhitecturi şi a stâncilor înalte şi teşite cu crevase adânci. Apostolii din înălţare sunt mult mai agitaţi decât cei de la Peribleptos. Autorul învierii lui Lazăr a redat cu o mare siguranţă a desenului întreaga vivacitate a scenei. Măreţia puţin cam lugubră a peisajului, realismul gesturilor – să luăm de pildă iudeul care se ime de nas deoarece, aşa cum spune Evanghelia, trupul lui Lazăr „începuse să miroasă” – dau acestei reprezentări un aspect oarecum romantic. Dar asemenea variaţii pe teme şi procedee vechi nu puteau să ducă prea departe.

Creta

Supusă dominaţiei veneţiene începând din 1204, dar cu o populaţie greacă păstrătoare a unei îndârjite voinţe de independenţă care a izbucnit de vreo cincisprezece ori în revolte, Creta nu a fost marele centru de creaţie aşa cum s-a presupus adeseori. Ea ne păstrează mai degrabă reflexele marilor curente care s-au exprimat în alte părţi.

Arta monastică populară din secolele al XI-lea şi al XII-lea s-a menţinut, de pildă, pe la 1300, în biserica Sfântul Gheorghe Kavusiotis de la Kritsà, în nava centrală a bisericii Panaghia din aceeaşi localitate, în bisericile Sfântul Pantelimon de la tiizanario şi Sfânta Treime de la Arhànes. Personajele au atitudini ţepene, dar chipurile lor sunt expresive, ajungând uneori până la urâţenie. Compoziţiile sunt lipsite de adâncime. Tonurile de roşu, verde şi ocru sunt destul de vii. Un ecou al obiceiurilor italiene introduse în Creta se constată în sticlăria de tip veneţian aşezată pe masa Cinei la Panaghia de la Kritsà.

Biserica Sfântul Antonie de la Avdoù şi aceea a Arhanghelului Mihail din apropiere de Arhànes, care datează din anii 1315 – 1316, fiind deci contemporană cu mozaicurile din Kariye Djami şi cu frescele din Biserica regală de la Studenica, arată o persistenţă a stilului linear şi expresiv din ultima treime a veacului al XII-lea, care supravieţuise până la sfârşitul veacului al XIII-lea în regiunea Prilep din Macedonia. Şi la Arhànes trăsăturile italiene îşi fac apariţia: de pildă armura de tip franc cu care este înveşmântat Hristos.

Realismul viguros şi chiar dramatic al şcolii

macedonene se întâlneşte, în prima jumătate a veacului al XIV-lea, în colateralele de la Panaghia Kritsà, la mănăstirea Vrondisi şi la Sfântul Ioan de la Limnes. Iar în a doua jumătate din veacul al XIV-lea el va inspira frescele din biserica Panaghia-Guverniotissa de lângă Potamies. 4 n acestea din urmă se observă italienisme discrete, cum ar fi contrapostul unei siluete de sfântă, gestul graţios al altei figuri care îşi ridică o latură a mantiei, costumul occidental al soldaţilor de

Aspectul pe care l-a căpătat pictura din epoca Paleologilor transplantată în Rusia pune mai bine în evidenţă, prin opoziţie, constrângerile care i-au orientat cursul înăuntrul graniţelor Imperiului.

pe boltă. În numeroase bisericuţe se observă o adaptare populară a stilului şcolii macedonene.

Arta elegantă a şcolii constantinopolitane, aşa cum ne este ea atestată la bisericile Peribleptos şi Pantanassa de la Mistra, a influenţat frescele de la Valsamonerô (1407 – 1431).

Rusia

Cronicile ne-au păstrat amintirea unor artişti greci veniţi să lucreze la Novgorod şi la Moscova. În 1338, „grecul Isaia şi prietenii săi” au pictat frescele din biserica Intrării în Ierusalim de la Novgorod, astăzi dispărută, iar în 1344 alţi meşteri greci au zugrăvit vechea catedrală a Adormirii de la Moscova.

Cel mai important dintre aceşti pictori bizantini a fost Teofan Grecul, născut pe la 1330, care, după ce decorase biserici la Constantinopol şi în împrejurimi, la Galata şi la Calcedonia, a venit la Novgorod prin jurul anului 1360 sau 1370.

Pe drum s-a oprit în Crimeea, la Calfa (Theodosia), unde a pictat pereţii unei biserici. La Novgorod, cu ajutorul unor ucenici, în parte recrutaţi pe loc, el a executat în 1378 frescele catedralei Spas Preobrajenie (Schimbarea la Faţă) (il. *200*). Prin nobleţea personajelor cu proporţii zvelte, el se leagă de tradiţia de la Kariye Djami. Dar, la Novgorod, bucurându-se de mai multă libertate în compoziţie şi în execuţie, el şi-a putut da frâu liber temperamentului violent şi pasionat. Niciodată în lumea bizantină un artist nu şi-a afirmat personalitatea cu atâta cutezanţă. Robusteţea formelor conferă deplină forţă unei prezenţe reale a figurilor sale, pe care le simţi însufleţite de o aprigă încordare spirituală. Înţelegând din contactul direct cu vechile fresce de la Novgorod resursele pe care le oferea folosirea albului, el l-a utilizat în tuşe mai spontane şi mai energice decât înaintaşii săi şi nu ca până atunci pentru redarea reliefului şi nici dintr-o grijă faţă de eleganţa formală, ci pentru a sublinia latura vizionară a personajelor sale stranii. Efectul produs este cu atât mai izbitor cu cât factura sobră neglijează detaliile şi nu reţine decât liniile esenţiale. Această simplificare nu are nimic rece sau înţepenit. Dimpotrivă, ea respiră o viaţă puternică şi conferă figurilor o măreţie tragică. Coloritul este redus şi atenuat în acelaşi spirit de schematizare dinamică. El este dominat de semitonuri: carnaţia chipurilor cu umbre de culoare a lutului ars; galben-pal, alb-sidefiu, trandafiriu şi verde pentru veşminte. Pentru abundentele tuşe de lumină care subliniază

pletele, bărbile, trăsăturile chipurilor şi cutele veşmintelor, în afară de alb, Teofan a folosit albastrul, cenuşiul şi roşul. Figurile sale au fost comparate uneori cu negativele fotografice. Prin forţa expresivă a coloritului, ca şi prin vigoarea personală a stilului, frescele din biserica Spas Preobrajenie de la Novgorod se situează la polul opus faţă de acelea din Peribleptos de la Mistra, aproape contemporane.

Unii cercetători au crezut că regăsesc influenţa lui Teofan Grecul în frescele bisericii Uspenia (Adormirea) de la Volotovo, care a fost zidită în 1352 şi ale cărei fresce, începute în 1363, ar fi fost terminate prin anii 1370 – 1380 (biserica a fost distrusă de bombardamentele germane din timpul ultimului război).

Teofan a mai lucrat un timp la Novgorod, apoi a plecat – cel mai târziu în 1395 – la Moscova, unde a desfăşurat o activitate nu numai de pictor de fresce, ci şi de pictor de icoane şi de miniaturist. El decoră la Moscova, în 1395, biserica Naşterii Fecioarei, fiind ajutat de Simeon Ciornîi, în 1399 catedrala Sfântul Mihail şi în 1405 catedrala Blagoveşcenie (Bunavestire), cu colaborarea lui Prohor din Gorodeţ şi a lui Andrei Rubliov însuşi. A executat de asemenea picturi profane în palatul marilor cneji de la Moscova şi în cel al lui Vladimir Andreievici, cneazul de Vladimir.

Din operele aparţinând perioadei moscovite a lui Teofan nu ne-au rămas decât remarcabilele icoane alcătuind ansamblul Deisis pe care l-a pictat pentru iconostasul catedralei

Blagoveşcenie.

Puternica personalitate a lui Teofan a produs o impresie profundă asupra ruşilor, care l-au numit „înţeleptul”, admirându-i atât vioiciunea minţii cât şi îndrăzneala stilului. Acţiunea pe care a exercitat-o asupra dezvoltării artei ruse a putut fi comparată cu aceea pe care au avut-o în secolul al XVIII-lea Rastrelli, Quarenghi şi Rossi.

Serbia:

Decani

Dacă operele lui Teofan Grecul arată ce înflorire putea atinge în afara graniţelor Imperiului şi a constrângerilor sale personalitatea unui artist care îşi făcuse ucenicia în atelierele capitalei, în schimb frescele din biserica de la Dečani ne permit să sesizăm limitele unor pictori care nu fuseseră formaţi la Constantinopol sau în vreun alt mare centru hrănit din tradiţiile bizantine.

Construirea acestei biserici fusese începută în timpul lui Ştefan Uros al III-lea Dečanski (1321 – 1331), dar frescele nu au fost executate decât între anii 1348 şi 1355 sub domnia fiului său, Dušan. Pe atunci relaţiile cu Constantinopolul erau întrerupte din cauza cuceririlor lui Du şan şi, mai mult încă, datorită anatemei pe care patriarhul ecumenic o aruncase asupra bisericii sârbe. Fără îndoială s-a făcut apel, cel puţin pentru o parte din decor, la pictori greci, „pictores graeci”, din Dalmaţia, mai precis de la Kotor (Cattaro), „oraş regesc”, de unde a venit arhitectul, călugărul franciscan Vita (Vid). Într-adevăr, s-a găsit semnătura unuia dintre pictori:

este vorba de Srdj (Serghie) Grečni (cel plin de păcate). Or, prenumele este foarte răspândit sub forma aceasta pe ţărmul Adriatic». Mai multe detalii iconografice au fost de asemenea împrumutate din această regiune. O scenă a minunilor sfântului Dumitru ne înfăţişează oraşul Salonic sub aspectul Dubrovnikului medieval. În Batjocorirea lui Hristos se află şi o *liriţa*, instrument muzical folosit numai pe litoralul sudic. Anumite personaje poartă pe cap o bonetă de tip occidental.

Dar fidelitatea bisericii sârbe faţă de ortodoxie, în ciuda unei rupturi trecătoare a relaţiilor cu patriarhia de la Constantinopol, a avut drept consecinţă faptul că programul iconografic a rămas acela bizantin. El prezintă o amploare necunoscută în bisericile greceşti, de dimensiuni mai reduse, şi s-a putut spune pe bună dreptate că răspundea unor intenţii enciclopedice. Subiectele au fost luate nu numai din Vechiul şi Noul Testament, cuprinzând bineînţeles şi Faptele Apostolilor, ci şi din Evangheliile apocrife despre viaţa Fecioarei, din Imnul Acatist, din legendele unor sfinţi şi dintr-un sinaxar ilustrat exhaustiv, alcătuit din trei sute şaizeci şi cinci de compoziţii, una pentru fiecare zi a anului. În afară de acestea, Judecata de Apoi a căpătat o mare amploare. De asemenea s-au mai înfăţişat cele şapte sinoade ecumenice. Una dintre consecinţele acestei extinderi a repertoriului iconografic a fost introducerea în cadrul panourilor pictate a unor lungi inscripţii menite să explice credincioşilor subiectele. Pentru a răspunde unei exigenţe bine

înrădăcinate în regatul Serbiei s-a sporit numărul portretelor princiare şi unele au fost grupate într-un arbore genealogic. Doctrina isihastă, răspândită în mănăstirile din Macedonia, ca şi la Athos şi la Salonic, a inspirat sub mai multe aspecte iconografia de la Dečani. La fel ca şi în biserica Peribleptos de la Mistra, în abside şi în cupolă s-a dat o mare importanţă subiectelor cu caracter euharistie.

Acest vast ansamblu, care presupune colaborarea unor echipe numeroase, poate chiar de origine diferită, are un caracter mai degrabă meşteşugăresc. El nu prezintă nicio veritabilă monumentalitate, nici rafinamente graţioase. Multe dintre scene sunt prea mici pentru înălţimea unde au fost aşezate şi privitorul nu le vede bine. Figurile de dimensiuni mari sunt lipsite de o adevărată măreţie. Culorile sunt destul de crude şi nu se îmbină în chip armonios. Asta nu înseamnă că nu ar exista şi detalii cu un desen ferm şi o bună punere în pagină. Dar, în mare, frescele de la Dečani sunt lipsite de o autentică forţă de convingere şi apar ca rezultatul aplicării unor formule rupte de tradiţia care le dăruise forţă şi vigoare.

Nordul Macedoniei în a doua jumătate a veacului al XIV-lea

Slăbirea şi chiar acea rupere a relaţiilor între Imperiul lui Duşan şi Constantinopol înlesniră în Macedonia apariţia unui curent artistic caracterizat printr-un desen prea puţin îngrijit dar viguros şi prin înclinarea spre tratarea unor subiecte noi, ilustrate cu detalii realiste luate din

viaţa poporului. Acestui curent îi aparţin frescele executate în 1349 de un zugrav, numit Mihail, în biserica mănăstirii Lesnovo, care fusese zidită în 1341 de către despotul Oliver, grec de origine. Tot de acelaşi curent se leagă frescele din biserica mănăstirii Marko, de lângă Skopje, întemeiată în 1371 de către regele Vukaşin (1366 – 1371) şi terminată de fiul său Marko (1371 – 1394), cel mai vestit erou al baladelor sirbeşti. Scena în care Rahila îşi plânge copiii şi „nu vrea să se mângâie pentru că nu mai sunt” (Ieremia, 31, 15), pe care o întâlnim aici pentru prima dată, dovedeşte o energie dramatică a imaginaţiei de esenţă populară, pe care nu o stăvilesc convenţiile ancestrale ale unei arte de curte.

Apropierea care s-a produs, în faţa ameninţării comune a turcilor, între Imperiul bizantin şi statele sârbeşti ivite după dezmembrarea Imperiului lui Duşan a fost însoţită de o întoarcere spre formele de expresie cu aspect mai bizantin. Mitropolitul Ioan, din împrejurimile Prilepului – pictor de fresce şi de icoane şi, în acelaşi timp, episcop – a fost unul dintre principalii promotori ai acestei mişcări. Împreună cu un călugăr-zugrav numit Grigore, el a decorat în 1389 – anul bătăliei de la Kossovo – biserica mănăstirii Sfântul Andrei, întemeiată în valea adâncă a râului Treska.

Odată cu retragerea spre nord a sârbilor respinşi de turci, în valea Moravei s-a constituit o nouă şcoală, care a ştiut să dea tradiţiei derivând din arta contemporană cu Andronic al II-lea şi Miliutin, o expresie în acord cu sensibilitatea

acestei epoci întunecate de nenorociri şi de calamităţi. Ca şi în arhitectură, spiritul decorativ, gustul amănuntului, căutarea pitorescului au biruit simţul monumentalului. La fel ca şi în stilul numit pe nedrept „Cretan”, înrudirea în ceea ce priveşte tehnica şi inspiraţia cu pictura de icoane devine foarte strânsă. O artă a sentimentelor gingaşe şi a vieţii lăuntrice triumfă în această vreme. În ea se desluşeşte acea dorinţă de rafinament, care se ascute în sânul civilizaţiilor conştiente de pieirea lor apropiată. Pe pereţii bisericilor se desfăşoară şirul sfinţilor militari, cu trupuri zvelte şi sinuoase, patroni şi protectori ai nobililor sârbi (il. *198*). Frescele bisericii de la Ravanica (zugrăvită pe la 1377 de un anume Constantin), Ljubostinja (pictată între 1402 şi 1404 de către Macarie), Resava (numită şi Maňasi ja între 1407 şi 1418) şi Kalenič (pe la 1415) ne-au păstrat frumoase exemplare ale acestui nu departe de Skopje, de către Andreaş, fiul lui Vukaşin şi fratele lui Marko, în cinstea patronului său. Aceste fresce vădesc o artă aristocratică şi arhaizantă, mai degrabă savantă decât de inspiraţie profundă, care se nutrea din mai multe izvoare. O robusteţe a modeleului, provenită din cunoaşterea operelor create în veacul al XIII-lea, se îmbină cu trăsăturile caracteristice ale picturii paleologe, cum ar fi alungirea proporţiilor personajelor, freamătul drapărilor şi fundalurile de arhitecturi compuse cu eleganţă. La acestea se adaugă nota epocii în preocuparea foarte accentuată pentru expresia psihologică. Pe carnaţiile întunecate luminile sunt aşezate în mici

linii albe paralele, care alcătuiesc laolaltă întinse pete strălucitoare. Minuţiozitatea execuţiei nu dăunează monumentalităţii figurilor.

Şcoala din regiunea Morava

Bulgaria, a cărei civilizaţie a strălucit din nou sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Alexandru (1331 – 1371), a cunoscut şi ea o activitate picturală destul de intensă. Din nefericire majoritatea monumentelor pictate – şi încă dintre cele mai însemnate – au dispărut ca urmare a distrugerilor efectuate de turci, pe care fertilitatea solului, mai mare decât în Serbia şi în Macedonia, i-a îndemnat să se statornicească pe acest meleag devenind coloni. Noii sosiţi îi alungară pe locuitori de pe ogoarele lor şi refolosiră la construcţiile lor materialele edificiilor mai vechi.

stil care îşi arunca ultimele luciri ale unei creaţii artistice valoroase înaintea desăvârşirii cuceririi turceşti. Calităţile lor de duioşie gingaşă şi de graţie unduioasă le înrudesc cu arta lui Andrei Rubliov din Rusia.

Bulgaria

Frescele din mănăstirea Zemen, zidită prin anii 1354 şi următorii de către despotul Dejan, şi cele de la Ljutibrod aparţin unui curent de artă monastică, provincial şi popular, pe care André Grab ar l-a numit de „tradiţie arhaică”. Într-adevăr, el prelungeşte arta de aceeaşi inspiraţie, întâlnită mai înainte în Cappadocia, în Grecia propriu-zisă şi în Italia meridională. Aici ca şi acolo se vădeşte o mare înclinaţie spre naturalismul narativ, un desen mai atent la expresivitate decât la eleganţă, chipuri late şi

pline, figuri înghesuite pe suprafeţe înguste, subiecte înşiruindu-se în frize continui în loc să fie separate în panouri rectangulare.

Dar mai există de asemenea, mai ales în bisericile zidite şi decorate din iniţiativa ţarului şi a înalţilor dregători de la curtea sa, opere îngrijit executate, care au suferit o puternică influenţă a Constantinopolului. Vom cita ca principale exemple cele două bisericuţe rupestre din apropiere de Ivanovo (dintre care una cel puţin, şi cea mai importantă – Ţărkvata – este ctitoria lui Ioan Alexandru) cupola şi absida bisericii Sfântul Gheorghe de la Sofia, şi biserica Sfinţii Petru şi Pavel de la

Pictura religioasă de inspiraţie bizantină şi-a făcut apariţia în ţările române în veacul al XIV-lea. Influenţele Constantinopolului şi ale Trapezuntului se încrucişează aici cu cele din ţările învecinate: Macedonia, Serbia, Bulgaria şi Rusia. Este firesc să admitem că primele monumente au fost decorate mai cu seamă de zugravi de origine greacă. Cel mai vechi ansamblu şi totodată unul dintre cele mai importante îl reprezintă frescele care au fost executate după mijlocul veacului al XIV-lea pe pereţii bisericii domneşti Sfântul Nicolae de la Curtea de Argeş, înălţată în jurul anilor 1350. Lucrările de curăţire întreprinse de Comisia monumentelor istorice din România au permis să se vadă că, din punctul de vedere al stilului şi al iconografiei, ele nu se înrudesc numai cu acelea de la Kariye Djami, din care îşi trag obârşia, ci şi cu frescele bisericilor lui Miliutin, îndeosebi cele de la Nagorično şi Gračanica. O

bună parte a inscripţiilor sunt în limba greacă, pe când mai târziu în ţările

Tîrnovo. În ansamblu se remarcă o factură rapidă şi sigură de mijloacele sale, un desen ferm şi plin de nerv, un mod el eu al trupurilor şi al drapărilor realizat prin contraste, un simţ al compoziţiei ritmate şi limpede organizate şi, atunci când subiectul se pretează, o predilecţie pentru expresia dramatică. Mai multe amănunte derivă din modele existente la sfârşitul antichităţii. Astfel, la Ivanovo, pe fundal urile de arhitecturi sunt desenaţi atlanţi, în picioare sau ghemuiţi, care susţin o coloană sau un antablament. În anumite scene, mai cu seamă în Sărutul lui Iuda, personajele atletice, înveşmântate în tunici *exomis*, sunt vădit luate din repertoriul artei antice. Aceste picturi aparţin acelei faze din arta de la Constantinopol, care la Mistra a dat frescele bisericilor Hodighitria din cartierul Brontochion şi Peribleptos, acea fază pe care a cunoscut-o şi Teofan Grecul în cursul anilor să-i de ucenicie şi ai primelor creaţii în capitala Imperiului.

Ţările române:

Curtea de Argeş române se va folosi numai slavona ca limbă bisericească. Din aceasta se poate deduce că cel puţin unii dintre pictori, dacă nu toţi cei care colaboraseră la executarea acestui vast ansamblu, erau greci. Frescele de la Curtea de Argeş ne apar aproape ca o sumă a subiectelor tratate şi a curentelor la modă în pictura bizantină pe la mijlocul secolului al XIV-lea. Scenele cu personaje zvelte, elegante, însufleţite de mişcări

vioaie stau în vecinătatea altora aparţinând unei maniere mai populare şi mai realiste, dar toate poartă pecetea unei profunde umanităţi.

Frescele (din pronaosul) de la Cozia, realizate în anii de după 1386, vădesc aceeaşi tendinţă către misticismul rafinat ca şi acelea aparţinând şcolii din valea Moravei".

Veneţia

Arta Paleologilor şi-a făcut simţită acţiunea şi la Veneţia, unde am văzut cum, încă de prin anul 1260, capitala Imperiului îşi exercita din nou influenţa.

— Afirmaţia că pictura religioasă de inspiraţie bizantină şi-a făcut apariţia pe teritoriul României abia în secolul al XIV-lea nu corespunde faptelor istorice. De altfel problema începuturilor picturii bizantine în ţara noastră trebuie considerată în contextul mai larg al prezenţelor bizantine în spaţiul carpato-danubian. Trebuie precizat că autoritatea Imperiului roman de răsărit şi, în continuare, a Imperiului bizantin s-a manifestat, cu neînsemnate întreruperi, în Dobrogea şi de-a lungul Dunării, atingând Banatul, până în secolul al XIV-lea. Vechea provincie romană Scythia minor – Dobrogea – a dobândit. O nouă strălucire în timpul împăratului Constantin cel Mare care a reconstituit Tomis-ul, schimbându-i numele în Constantina (de unde Constanţa de azi). Acelaşi împărat cucereşte Oltenia-Dacia Malvensis de odinioară – asigurându-şi noua stăpânire prin podul construit peste Dunăre între Oescus şi Sucidava. La inaugurarea podului de piatră, operă prezumată a lui Theofilus, a participat împăratul

însuşi (în anul 328), grija pentru calea de apă a Dunării fiind exprimată şi prin zidirea noilor cetăţi de la Drobeta şi Constantiniana Daphne (Olteniţa). În acelaşi timp, în Dobrogea au fost reconstruite cetăţile Histria, Capidava, Ulmetum, Noviodunum, Tropaeurn Traiani, Flaviana, mărturiile arheologice fiind foarte numeroase.

Un exemplu din secolul al XIV-lea ne este fără îndoială oferit de frescele din capela de la stânga absidei bisericii San Zan Degola (Sfântul Ioan Decapitatul), care au fost scoase la iveală în 1945. În partea superioară, sfânta Elena, figurată în bust şi îmbrăcată ca o împărăteasă, se află sub un fronton cu arcadă triplă, de aspect antic. În partea de jos s-au păstrat capetele aureolate ale sfinţilor Ioan Botezătorul, Petru, Toma şi Marcu. Primii doi au o expresie încordată, dar fără vreo urmă de brutalitate. Ceilalţi doi au un aer de tinereţe senină. Stilul îmbină forţa şi plenitudinea cu o gingăşie armonioasă.

În timpul domniei lui Iustinian (527 – 565), aşezările bizantine din Dobrogea şi de pe Dunăre au prosperat continuu, fapt consemnat şi de cronicarii oficiali, ca Procopius din Cesareea. Dezvoltarea meşteşugurilor şi circulaţia comercială intensă au favorizat afirmarea vechilor aşezări, asigurând mijloacele necesare pentru amplificarea cetăţilor, pentru înălţarea unor somptuoase bazilici ca acelea de la Tropaeum Traiani, Tomis, Histria, Callatis etc. La sfârşitul secolului al VII-lea, când Dobrogea a fost devastată de coloanele în trecere ale migratorilor bulgari, în localităţile ei se aflau peste treizeci de

bazilici, fără să le socotim pe acelea aflate de-a lungul Dunării.

Cercetările arheologice au fost în măsură să demonstreze frumuseţea arhitecturală a acestor monumente uneori placate cu marmură şi având coloane cu căpiţele bogat împodobite. Pereţii lor erau decoraţi cu picturi murale, fragmente de tencuială colorată fiind recuperate din dărâmături. Artele decorative şi aplicate sunt la rândul lor ilustrate prin numeroase piese de podoabă executate din aur sau din argint, din fragmente ceramice aparţinând unor vase de producţie locală sau importate din metropolă.

După scurta trecere a bulgarilor, stăpânirea bizantină în Dobrogea şi la Dunăre a fost restabilită curând, că fiind temeinic consolidată în timpul împăratului Ioan Tzimiskes (969 – 976) care a înfiinţat *ihema* (= provincie militară) Paristrionului, cu reşedinţa la Silistra. Ioan Tzimiskes şi urmaşul său Vasile al II-lea Bulgaroctonul (976 – 1025) au acordat o atenţie deosebită cetăţilor de pe Dunăre, marele fluviu fiind scutul nordic al imperiului şi, deopotrivă, cea mai lesnicioasă cale de circulaţie spre interiorul continentului. În legătură cu această politică de frontieră, este notabilă înflorirea unor aşezări ca Garvăn-Dinogeţia, Niculiţel, Păcuiul lui Soare către care se îndreaptă tot mai mult cercetările arheologilor din ultimii ani. La Păcuiul lui Soare a fost descoperită o

Cu puţin înainte de mijlocul secolului al XIV-lea, mozaicurile executate în baptisteriul Sfântului Marcu, sub dogele Andrea Dandolo (1342 – 1354),

prieten cu Petrarca, înfăţişează, sub trăsături italiene cum ar fi realismul figurilor, elemente comune cu mozaicurile din Kariye Djami: eleganţa şi alungirea personajelor, aspectul graţios al figurilor feminine, fundaluri arhitecturale.

În schimb, nu aflăm nimic bizantin în mozaicurile capelei Sfântul Isidor, care povestesc martiriul sfântului şi descoperirea moaştelor sale în insula Chios, precum şi transferarea lor în biserica San Marco. Aceste panouri, care datează tot de pe vremea dogelui Andrea Dandolo, ţin de vastă cetate cu ziduri puternice de piatră, iar la Garvăn Dinogeţia au fost puse în evidenţă întinse fortificaţii, numeroase locuinţe şi ateliere meşteşugăreşti precum şi ruinele unei biserici cimiteriale ale cărei ziduri mai păstrează urmele de pictură ale vechiului decor mural. La Niculiţel, unde există şi o remarcabilă ruină de bazilică cu criptă, datând din secolul al V-lea, a fost descoperită o biserică construită în secolul al XIII-lea, lângă care se află o necropolă caracterizată prin abundenţa podoabelor de origine constantinopolitană.

Rezultând din strânsele legături economice şi culturale cu Bizanţul, în întreaga ţară au fost descoperite tezaure monetare, podoabe, piese ceramice etc., toate atestând aceeaşi realitate istorică: Bizanţul a fost o prezenţă mereu vie în spaţiul danubiano-carpatic, această prezenţă fiind unul dintre factorii care au contribuit – mai ales în secolele IV – VII – la păstrarea tradiţiilor de romanitate ale poporului nostru.

Monumentele bizantine ridicate pe teritoriul

ţării noastre au lăsat moştenire o seamă de procedee specifice în arta de a construi, procedee a căror utilizare a fost favorizată şi de circulaţia meşterilor în secolele XIV – XV, într-o epocă în care se maturizau formele arhitecturii autohtone. Astfel alternarea cărămizii cu piatra, în asize regulate, alternare folosită la zidirea bisericii de la Garvăn Dinogeţia sau la ruina bisericii din cetatea Severinului, va fi reluată la Biserica domnească din Curtea de Argeş, monument care inaugurează seria marilor ctitorii voievodale din Ţara Românească. La acelaşi monument, ctitorie a lui Basarab I din anii 1351 – 52, a fost folosit, în varianta constantinopolitană, tipul de plan şi de elevaţie cunoscut sub numele de *cruce greacă înscrisă*. Este semnificativă folosirea variantei constantinopolitane pentru că ea dovedeşte existenţa unor legături nemijlocite cu Bizanţul, curentul popular din pictura italiană practicat în regiunea Emilia. Arta mozaicului bizantin, care dispăruse la Constantinopol ca urmare a sărăcirii vistieriei imperiale, avea să înceteze a mai influenţa decorul bisericii San Marco.

O frescă italienizantă la Kariye Djami

Dimpotrivă, la Constantinopol vom întâlni prezenţa artei italiene într-o frescă ce decora un *arcosolium* adăpostind un mormânt în zidul de vest din interiorul nartexului, la Kariye Djami (*il. 201*). Defuncta, înveşmântată într-o mantie şi o rochie de damasc bogat împodobită, stătea în picioare nefiind necesară o intermediere a centrelor balcanice, aşa cum în mod eronat s-a crezut în trecut. Trebuie subliniat că importanţa

acestui edificiu nu are doar un caracter regional, dimpotrivă, este vorba despre cea mai amplă realizare a tipului de biserică în *cruce greacă înscrisă*, depăşind cu mult construcţiile similare înălţate în spaţiul bizantin din secolele XII – XIV. Ulterior, în secolul al XVI-lea, tot în Ţara Românească, la Târgovişte şi la Craiova, vor fi construite biserici de tip *cruce greacă înscrisă* de proporţii monumentale. În acelaşi timp, este demnă de remarcat persistenţa în ţările române a organizării spaţiale specific bizantine şi a sistemului de boltire cu cupole semisferice suspendate pe pandantivi, aşa cum ştim că a avut bisericuţa de la Garvăn-Dinogeţia şi cum păstrează încă biserica Sf. Anastastie din Niculitel (sec. XII – XIII).

Considerând statornica prezenţă a artei bizantine pe teritoriul patriei noastre, în Dobrogea şi de-a lungul Dunării, prezenţă inaugurată de chiar întemeietorul Constantinopolului, împăratul Constantin cel Mare, şi prelungită vreme de un mileniu, până în secolul al XIV-lea, înţelegem că formele acestei arte nu mai pot fi considerate un *import* în ţările române, de vreme ce ele dobândiseră aici de atâta vreme drept de cetate.

Revenind la problema picturilor murale – problemă care a generat prezenta notă – vom aminti că cercetările recente au sporit substanţial cunoştinţele noastre. Dincolo de faptul că trebuie să presupunem că multele biserici bizantine din aşezările dobrogene şi de pe Dunăre vor fi fost măcar în parte decorate cu picturi murale (să nu uităm că la Vicina se afla reşedinţa unei mitropolii

strămutată în 1359 la Curtea de Argeş) ne vom referi la materialele concrete care atestă realizarea unor ansambluri de pictură murală în Transilvania şi în Ţara Românească în faţa Fecioarei şezând şi ţinând Pruncul, înfăţişată din trei sferturi şi nu frontal cum se obişnuia în arta bizantină. Cele două figuri sunt desenate la aceeaşi scară. Stilul naturalist al veşmintelor cu falduri adânc reliefate, simţul volumului şi al spaţiului, scăunaşul desenat în perspectivă sunt categoric italiene, la fel ca şi reprezentarea solului sub aspectul unei lespezi de marmură sprijinită de marginea inferioară a cadrului, asemenea pardoselilor din episoadele vieţii sfântului Iacov pe care Mantegna le pictase în biserica Eremitani de la Padova. Fresca din Kariye Djami a fost probabil executată cu puţin înainte de 1450 de către un pictor italian sau, mai degrabă, dacă anterior secolului al XIV-lea la care se referă prof. Charles Delvoye. Avem în vedere descoperirile de la Cetăţenii din Vale, pe Dâmboviţa, unde există un complex de ruine aparţinând unor construcţii laice şi religioase datând din secolul al XIII-lea. Fragmentele de frescă găsite în dărâmăturile bisericilor indică o excelentă calitate tehnică, o gamă cromatică bogată şi un desen de o rară supleţe.

La Streisângeorgiu (jud. Hunedoara) în vechea ctitorie cnezială datând de la începutul secolului al XII-lea se păstrează un valoros ansamblu de picturi murale realizat în anul 1313 de către pictorul Teofil, suprapunându-se unui strat de pictură mai veche. La Sântămărie-Orlea

(jud. Hunedoara), biserica satului este decorată cu un ansamblu iconografic monumental, de o excepţională valoare artistică, executat în anul 1311. Suntem, aşadar, cu mult înainte de pictarea bisericii domneşti din Curtea de Argeş, datând din anii 1362 – 1366.

Mai departe, tot în cursul secolului al XIV-lea, în afara picturilor de la Cozia, la care se referă şi prof. Delvoye, au mai fost realizate ansamblurile de la Criscior (jud. Hunedoara) şi Leşnic (jud. Hunedoara), urmate, curând după 1400, de ansamblurile de la Ribiţa, Sânpetru, Peşteana, Streisângeorgiu (toate în jud. Hunedoara), realizări care atestă că încă de la acea dată formele picturii bizantine fuseseră prelucrate şi adaptate la posibilităţile artistice ale unei şcoli regionale autohtone.

Tot la începutul secolului al XV-lea, în timpul domniei lui Alexandru cel Bun, în Moldova se realizau mai multe ansambluri de pictură murală, martori foarte valoroşi fiind puşi în evidenţă la Humor, Moldoviţa şi Bistriţa.

Examinarea tuturor acestor date, deşi foarte sumar prezentate, face evidentă, credem, o mai fertilă prezenţă a artei bizantine pe teritoriul ţărilor române, obligând la o largă circumstanţiere a scurtului paragraf din lucrarea de faţă aferent acestei probleme. (Vasile Drăguţ)

judecăm după anumite trăsături manieriste şi după câteva stângăcii, de către un bizantin italienizant care îl însoţise poate pe Ioan al VIII-lea la Conciliul de la Ferrara. Nemaiaflând în propriile lor tradiţii posibilităţile de reînnoire la

care aspirau, anumiţi pictori de la Constantinopol s-au îndreptat spre exemplele pe care le oferea Italia. Dinaintea unei opere ca aceasta ne putem întreba ce ar fi devenit arta capitalei sub acţiunea influenţelor italiene, dacă oraşul nu ar fi căzut în mâinile turcilor. Desigur nu s-ar mai fi putut vorbi despre o artă bizantină.

Într-un spirit asemănător, biserica Hodighitria din insula Lefkas a fost decorată pe la 1450 în stilul gotic internaţional cu fresce al căror program iconografic rămânea pe de-a întregul bizantin.

PICTURA PROFANĂ

Nu ne-a rămas nimic din pictura profană executată în această epocă. Până şi la Constantinopol, greutăţile financiare prin care trecea dinastia Paleologilor nu erau deloc propice unor asemenea lucrări. Dar în palatul de la Trapezunt, unde, pentru a se afirma mai bine, tânăra putere avea nevoie de legătura cu marile tradiţii ale trecutului imperial, frescele înfăţişau domnitorii şi episoadele din istoria oraşului, îndeosebi primejdiile care fuseseră biruite. În Serbia, în Bulgaria şi în Rusia anumite palate ale principilor domnitori au fost împodobite cu fresce. În 1881 au fost distruse frescele din palatul lui Duşan de la Drimač, în apropiere de Skadar, din nefericire înainte ca ele să fi fost studiate.

3. ICOANELE

În epoca Paleologilor arta icoanelor a ajuns la o deplină înflorire, datorită înaltei calităţi a operelor şi, totodată, sporirii considerabile a numărului lor. Repertoriul iconografic s-a

îmbogăţit, ca şi acela al marii picturi. Episoade din Noul Testament şi povestiri hagiografice s-au adăugat figurilor tradiţionale: Hristos, Fecioara şi sfinţii. Slăbirea structurilor statului imperial, afirmarea unei mai mari independenţe în viaţa de familie şi în cea personală şi, fără îndoială, vrăjmăşia timpurilor favorizară răspândirea unei cucernicii mai individualiste, dornică de a-şi îndrepta evlavia către aceste imagini tutelare, fie în interiorul bisericilor, fie în intimitatea căminurilor. *Descrierile* poetice ale unor icoane, făcute de Manuel Philes sau de Marcos Eughenikos confirmă interesul de care se bucurau în acea epocă.

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Pictarea icoanelor nu a încetat la Constantinopol în secolul al XII Mea sub dominaţia latină. Şi astăzi când ştim, datorită manuscriselor, că unele ateliere de pictură rămăseseră active în capitala Imperiului, poate chiar în parte sub protecţia seniorilor şi prelaţilor latini, specialişti excelenţi le atribuie opere care odinioară fuseseră puse pe seama unor artişti lucrând în Italia după maniera grecească. Alături de un grafism moştenit din epoca Comnenilor, în aceste opere aflăm un simţ al măreţiei monumentale şi o libertate a facturii care le înrudesc cu frescele contemporane din secolul al XIII-lea (*il. 203*). Acestei epoci îi aparţine icoana de la Luvru lucrată în mozaic şi reprezentând Schimbarea la Faţă.

2. RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR

În anii atât de rodnici din punct de vedere artistic care urmară după restabilirea puterii imperiale la Constantinopol, sub Mihail al VIII-lea şi Andronic al II-lea, stilul icoanelor a urmat acelaşi proces de eliberare şi de înnoire ca şi stilul mozaicurilor. Figurile prezentate frontal, de un hieratism distant, sunt acum înlocuite cu personaje înfăţişate dintr-o parte, cu gesturi expresive şi chiar pline de vioiciune, mult mai aproape de natura omenească. Atitudinile au fost, în general, redate cu mai mult firesc şi dezinvoltură. Trupurile au dobândit volum sub drapările tratate cu o înţelegere sigură a efectelor plastice. Acelaşi spirit a îndrumat şi felul în care au fost dispuse, pe fondul panoului, motivele de arhitecturi, tratate fără doar şi poate într-un spirit ornamental, dar cu grija de a da compoziţiei adâncime şi unitate. Masele au fost echilibrate în modul cel mai fericit. Coloritul a pierdut din vechea sa austeritate spre a deveni mai catifelat, mai strălucitor şi chiar, s-ar putea spune, mai vesel. Cinabrul, roşul de cireaşă, tonurile de verde-întunecat sau de gălbui, albastrul-intens au fost îmbinate în armonii melodioase. Expresia fizionomiilor a devenit mai blindă. O absolută măiestrie se afirmă în amploarea facturii. Chipurile încetează să mai fie încercănate de linii dure, fiind modelate fără contur. Icoanele din această epocă exprimă un simţământ delicat, intim, omenesc, corespunzător celui întâlnit în alte manifestări ale vieţii intelectuale şi artistice din acel timp. La fel ca şi în marea pictură murală, în ciuda acestei umanizări, o atmosferă poetică

învăluie figurile şi le menţine în lumea transcendenţei, foarte departe de realismul italian. Arhitecturile sunt imaginare şi nu situează scenele în interioare bine definite. Proeminenţa volumelor este redată după principiul luminozităţii care apropie şi al culorilor închise care îndepărtează. Arta icoanelor a fost marcată atunci de un simţ al nobleţei, al măsurii şi al eleganţei, de la care nu s-a mai abătut nici după aceea.

Icoana cu două feţe de la Ohrid, destinată să fie purtată în procesiuni, având pe o parte imaginea Fecioarei-Psychosostria (Izbăvitoarea sufletelor) şi pe cealaltă Bunavestire este una dintre cele mai desăvârşite capodopere ale acestui stil. Ea a fost executată în atelierele imperiale de la Constantinopol, în acelaşi timp cu o altă icoană pictată pe ambele feţe înfăţişându-l pe Hristos Psychosostris şi Răstignirea, pentru a fi oferită arhiepiscopului Grigore al Ohridei atunci când acesta a primit în dar de la împăratul Andronic al II-lea mănăstirea Fecioarei-Psychosostria de la Constantinopol. Amândouă se păstrează azi în muzeul de la Skopje.

Toate icoanele din această epocă sunt interesante şi stârnesc dorinţa de a le studia pe fiecare în parte. Printre cele mai importante vom menţiona Sfinţul Mihail din Museo Civico de la Pisa, Cei doisprezece Apostoli din muzeul de artă de la Moscova, Coborârea de pe Cruce din colecţia Stoclet (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, planşele 189 şi XXXV; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, pl. 53). În spatele unei reale unităţi de stil se pot desluşi unele

deosebiri după temperamentul pictorilor. Pe vremea aceea atelierele au fost foarte active la Constantinopol, la Salonic şi fără îndoială la Ohrid.

Din atelierele imperiale de la Constantinopol au ieşit icoanele de dimensiuni mici, lucrate în mozaic, care, aproximativ între anii 1260 şi 1320, au cunoscut o preferinţă puţin obişnuită, întrucât cel puţin douăzeci şi nouă au ajuns până la noi şi, graţie textelor, s-a putut afla de existenţa altor treizeci care au dispărut. Stilul lor este asemănător cu acela al icoanelor pictate contemporane, cu deosebirea că tehnica mozaicului permitea o mai redusă libertate a desenului. Printre piesele cele mai importante vom menţiona Răstignirea de la Berlin, Bunavestire din „Victoria and Albert Museum" (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 173 şi XXXVIII), dipticul celor Douăsprezece Sărbători de la Florenţa, sfântul Gheorghe din muzeul Luvru, sfântul Teodor Stratilat din muzeul Ermitaj, Pantocratorul de la Ghimay (Belgia) (Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 182, 183), Cei patruzeci de Mucenici şi sfântul Ioan Hrisostomul din colecţia Dumbarton Oaks (Demus, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, 1960, fig. 1 – 3, 22 – 23).

3. DIN ANII 1330 – 1340
PÂNĂ LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XV-LEA

Reacţia care, începând din 1330, s-a petrecut în mentalitatea şi în sensibilitatea bizantinilor împotriva spiritului de cercetare şi de liberalizare din vremea primilor Paleologi şi a cărei expresie exagerată a fost isihasmul, a făcut ca acestor

curente de viaţă nouă, acestei bogăţii şi acestei prospeţimi de invenţie să li se substituie un stil mai tradiţionalist, cu aspect dogmatic, la care voinţa de sustragere din viaţa pământească a pus pecetea unei preocupări foarte stăruitoare pentru idealizare. Totodată, aceasta însemna favorizarea acelei evoluţii către academism care ameninţă să urmeze oricărei inovaţii în materie de artă. Mişcarea a fost înlocuită cu atitudinile încremenite. Gustul pentru linia conştiincios desenată se impune din nou şi fizionomiile redevin severe şi solemne. Totuşi, o parte din ceea ce se dobândise între anii 1260 şi 1330 revine adeseori: o eleganţă, o mlădiere şi un rafinament care nu erau deloc lipsite de farmec (*il. 202*).

În veacul al XV-lea şi chiar în al XVI-lea, s-au executat în unele mănăstiri, desigur mai ales la Patmos, remarcabile imagini ale sfântului Ioan Evanghelistul, bătrân, cu barbă şi cu craniul pleşuv, doar cu o şuviţă de păr în frunte (*il. 206*). Vedem astfel câtă forţă de convingere puteau obţine pictorii din tradiţia evanghelistului, rămasă vie în răsăritul mediteranean. Un fapt ce pune în evidenţă două stări de spirit diferite este că Apusul l-a numit pe Ioan doar „evanghelistul”, adică naratorul, pe când Răsăritul vedea în el „teologul”, omul care l-a înţeles pe Dumnezeu şi a tălmăcit Cuvântul (*theos* şi *logos*).

4. ŢĂRILE SLAVE

Şcolile locale din ţările slave s-au afirmat în Serbia şi în Bulgaria, iar în Rusia la Novgorod şi la Pskov, apoi la Moscova începând de la mijlocul veacului al XIV-lea. Fără îndoială ele au fost

puternic receptive la influenţele bizantine. Dar icoanele ruse prezintă caracteristici distinctive: tonuri plate, luminoase şi vii; alungirea proporţiilor; sinuozitatea liniei; simplitate şi sobrietate, calităţi lăudate şi în proverbele populare. Un nou aport de elemente greceşti a avut loc mai întâi la Novgorod, apoi la Moscova odată cu stabilirea lui Teofan Grecul. Lui i se datorează numeroase icoane, mai ales cele alcătuind tema Deisis în registrul inferior al iconostasului primei catedrale Blagoveşcenie din Kremlin (în 1405). Părerile specialiştilor sunt împărţite în ceea ce priveşte faptul dacă să i se atribuie lui, sau unuia dintre ucenicii săi cunoscuta icoană „Maica Domnului de la Don", executată la Novgorod între anii 1370 şi 1390 (*il. 204*) şi pe al cărui revers se află o Adormire a Maicii Domnului. Expresia de duioşie maternă pe care o are această operă şi care contrastează cu aerul de gravitate transcendentă a Fecioarei de la Vladimir (*il. 135*) se poate datora libertăţii de care se bucurase Teofan la Novgorod. Dar ea poate fi explicată şi prin sensibilitatea proprie unui meşter rus.

În orice caz, o artă autentic rusă va triumfa odată cu pictorul-călugăr Andrei Rubliov (născut între 1360 şi 1370, mort pe la 1430), autorul unui număr de icoane înfăţişând Praznicele Mari, care împodobesc iconostasul catedralei Blagoveşcenie din Kremlin, unde a lucrat în 1405 alături de Teofan Grecul şi de un alt rus, Prohor din Gorodeţ. Dar cea mai pură capodoperă a sa este vestita *Troiţa* (Sf. Treime» din Galeria Tretiakov, de o

măreţie clasică. După tragicul plin de patos al lui Teofan Grecul, Rubliov introduce o simplitate senină, mai potrivită temperamentului rus. Prin prestigiul legat de creaţiile sale el a deschis căi noi artei din ţara sa.

4. MINIATURILE

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Contrar unei păreri susţinute multă vreme, atelierele de miniaturişti au continuat să lucreze la Constantinopol şi după 1204, în parte cel puţin pentru o clientelă de seniori şi de prelaţi latini. Producţia lor era totuşi departe de a avea amploarea şi diversitatea de mai înainte. Ea s-a redus la cărţi biblice, îndeosebi la Noul Testament. Evangheliile nr. 118 din Biblioteca naţională de la Atena, Garrett 2 de la Universitatea Princeton (odinioară în schitul rus Sfântul Andrei de la Muntele Athos), nr. 5 de la Iviron, 80 din mănăstirea Sfântul Ioan de la Patmos şi 54 din Biblioteca naţională de la Paris, culegerea de Epistole şi de Fapte ale Apostolilor 1208 de la Vatican, Octateucul 602 de la Vatopedi sunt tot atâtea manuscrise care par să fi fost împodobite pe vremea aceea cu miniaturi la Constantinopol, la date adeseori greu de precizat, dar aproximativ între anii 1205 şi 1260. Destinat fără îndoială unui occidental, manuscrisul grec 54 de la Paris cuprinde textul grec al Evangheliei la stânga şi textul latin la dreapta. Miniaturile acestui manuscris au un caracter monumental care le apropie de picturile parietale şi de icoanele contemporane. Sub drapări tratate cu supleţe, volumele trupurilor se rotunjesc cu fermitate. O

mare parte a fundalului, dacă nu chiar uneori fundalul întreg, rămâne goală şi accesoriile, când există, au drept scop să scoată mai mult în evidenţă figurile omeneşti. În personajele grave şi reculese sălăşluieşte o energie spirituală intensă şi chiar dramatică.

2. RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR

În jurul anului 1300, stilul miniaturilor, ca şi al picturii murale şi al icoanelor, a pierdut din calităţile sale de măreţie şi sobrietate. Personajele sunt mai puţin robuste şi mai puţin corect construite; umerii lor sunt aplecaţi. O anume agitaţie se exprimă în drapări şi în atitudini. Chipurile par crispate. Motivele de arhitecturi sau de peisaje ocupă în general cu amploare fundal urile. Culegerea din Noul Testament cu Psaltire de la Moscova (ms, gr. 407) ţine de această tradiţie, dar are o mai mare îndrăzneală în redarea atitudinilor şi o viziune mai amplă (*il. 205*).

3. DIN ANII 1330 – 1340 PÂNĂ LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XV-LEA

O profundă schimbare a avut loc în stilul miniaturilor începând din anul 1330, fără îndoială sub efectul prefacerii generale la care a fost supusă societatea bizantină în această epocă. Întâlnim aceeaşi tendinţă către liniştire şi seninătate ca şi în icoanele contemporane, aceeaşi renunţare la manierismul de la începutul secolului al XIV-lea. Pentru prima oară în Bizanţ, miniatura se rupe net de spiritul antic, de care nu se îndepărtase până atunci decât rareori. Dar, pe când marea pictură şi icoanele se îndreptau către

idealism, un curent naturalist a împins miniatura pe căi noi. În ciuda unei anume uscăciuni a facturii, există în ea multă viaţă şi o voinţă puternică de a scoate în evidenţă personalitatea personajelor reprezentate; astfel sunt portretul autorului şi acela al destinatarului, marele duce Apocaucos (ucis în 1345), care ilustrează culegerea din operele lui Hipocrat, păstrată la Biblioteca naţională de la Paris (*il. 208*). Aceleaşi calităţi, slujite de un meşteşug mai sigur, se regăsesc în miniaturile care ilustrează operele teologice scrise de fostul împărat Ioan Cantacuzino când, după abdicarea sa de la tron, în 1354, s-a călugărit luând numele de Ioasaf (*il. 209*). Tot în acest manuscris. Schimbarea la Faţă – subiect îndrăgit de isihaşti – este tratată cu o forţă, un simţ al compoziţiei şi o plenitudine a volumelor care sunt opera unui mare meşter, în stare să interpreteze potrivit exigenţelor miniaturii lecţiile oferite de pictura murală.

Câteva manuscrise de la sfârşitul secolului al XIV-lea şi de la începutul celui de-al XV-lea merită de asemenea să ne reţină atenţia prin portretele din cuprinsul lor. Unul dintre cele mai interesante este *Typicon*-ul care conţine regulile monastice ale mănăstirii Maicii-Domnului-de-îndreptăţită-Speranţă, întemeiată la Constantinopol pentru doamnele din marile familii ale capitalei de către Eufrosina Comnena Ducaina Paleologhina, strănepoată a lui Mihail al VIII-lea Paleolog (manuscrisul a fost terminat în 1399 – 1400, aparţine colegiului Lincoln de la Oxford şi este păstrat în Biblioteca Bodleiană; cf. D. Talbot

Rice, *Art byzantin*, pl. 191, 192 şi XL). Ctitorii sunt înfăţişaţi perechi: Eufrosina şi soţul ei Constantin Comnen Raul Paleolog, fiii şi fiicele lor, împreună cu soţiile sau soţii lor, şi din nou fondatoarea cu una dintre fiicele sale. Călugăriţele comunităţii au fost grupate într-o singură imagine, de o izbitoare austeritate.

Uimitorul portret al patriarhului Iosif, din manuscrisul, conţinând pe Codinus şi alte opuscule, de la Paris (ms, gr. 1783), arată că în secolul al XV-lea grafismul bizantin regăsea în schiţa în peniţă noi posibilităţi de vigoare expresivă şi de stilizare ornamentală şi, deopotrivă, o eleganţă rafinată (*il. 207*). Viitorul miniaturii era însă condamnat de apropiata apariţie a tiparului şi a gravurii.

Un spirit naturalist, având de astă data o esenţă populară, animă ilustrarea vie şi spontană a Cărţii lui Iov, copiată fără îndoială la Mistra în 1362 de către un scrib cu numele de Manuel Tzycandilis. În scenele din viaţa câmpenească şi din existenţa zilnică, personajele sunt reprezentate în costume de epocă (*il. 212*): acest caracter familiar ne aminteşte de arta gotică şi de mozaicurile din baptisteriul Sfântului Marcu.

Atracţia exercitată de real se face de asemenea simţită în miniaturile – aproape şase sute la număr – care împodobesc manuscrisul lucrării *Compendiu de istorii* scris de Ioan Skylitzes (păstrat la Madrid). Această cronică cuprinde perioada care începe cu domnia lui Mihail 1 (811 – 813) şi se termină cu domnia lui Nichifor al III-lea Botaniatul (1078 – 1081).

Miniaturile care o ilustrează abundă în notaţii pitoreşti despre obiceiurile şi moravurile societăţii bizantine. Este foarte posibil ca multe dintre ele să derive din tablourile istorice care puteau fi văzute în palatele imperiale, dar ele sunt înviorate de incontestabilul dar al observaţiei personale.

4. ÎN AFARA IMPERIULUI

Rusia Teofan Grecul ocupă în arta miniaturii un loc întrucâtva deosebit. Ştim dintr-o scrisoare a lui Epifanie către Chirii din Tver că el nu a fost numai un pictor de fresce şi de icoane, ci şi de miniaturi. Atelierului său i se atribuie de obicei Evanghelia executată prin anul 1390 la Moscova şi dăruită mai târziu de către ţarul Feodor Alexandrovici boierului Hitrovo. În amploarea execuţiei, relieful volumelor şi gingăşia coloritului se simte maniera meşterilor obişnuiţi cu tehnica picturii murale. Iconografia, cu fundalurile de arhitecturi şi de munţi retezaţi, este aceea care se practica în arta secolului al XIV-lea (*il. 210*). Medalionul cuprinzând îngerul, simbolul evanghelistului Matei, are asemenea calităţi de eleganţă, de graţie sinuoasă, de duioşie delicată şi de melodie în linie încât numeroşi savanţi au crezut că pot recunoaşte în el o operă a lui Rubliov (I. Grabar şi V.N. Lazarev, *Geschichte der russischen Kunst*, vol. III, fig. 39). În orice caz, se vede cum atelierul lui Teofan a putut determina dezvoltarea unei şcoli de miniaturişti moscoviţi.

Am arătat mai înainte cum secolele al XIII-lea şi al XIV-lea au constituit epoca în care în domeniul miniaturii, ca şi în acela al picturii parietale, s-au afirmat şcolile naţionale, tributare

tradiţiilor bizantine. Fenomenul se poate înţelege cu atât mai lesne cu cât scriptoriile aveau o fixitate la care nu erau constrânşi zugravii de fresce itineranţi. Serbia a dat, între altele, vestita Psaltire de la München, ilustrată între 1370 şi 1390, având o sută cincizeci şi patru de miniaturi cu un desen mai puţin rafinat decât acela al modelelor sale bizantine, dar cu un colorit destul de viu, care dă strălucire tonurilor de albastru, roşu şi violet (*il 211*). Cei doi miniaturişti ai Psaltirii au suferit influenţa frescelor sârbe din anii 1350 – 1380.

Bulgaria

Serbia

Din producţia destul de abundentă a atelierelor bulgare vom reţine miniaturile executate la Tîrnovo pe la 1344 – 1345 pentru ilustrarea unui exemplar, destinat ţarului Ioan Alexandru (1331 – 1371), al traducerii bulgare în proză a *Cronicii* în versuri a lui Constantin Manasses. Cele şaizeci şi nouă de miniaturi înfăţişează scene din istoria biblică şi din istoria vechilor popoare orientale, din războiul Troiei, din istoria Romei, a Bizanţului şi a Bulgariei. Stilul lor viu şi realist se înrudeşte cu acela al *Compendiului* lui Skylitzes de la Madrid (*il 213*). Miniaturiştii au fost nevoiţi să facă inovaţii pentru scenele din istoria bulgară, pe când pentru altele s-au slujit de modele bizantine. Ei le-au situat aproape totdeauna pe primele în regiunile muntoase ale patriei lor, iar pentru celelalte au reluat fundalurile tradiţionale de arhitecturi.

În secolul al XIII-lea, miniatura s-a bucurat

din nou de un interes crescând în Siria. Elementele locale, bizantine şi musulmane s-au îmbinat în sinteze

Siria

Miniaturile care ilustrau operele ştiinţifice scrise în greceşte au fost imitate în versiunile arabe ale acestor texte. În Tratatul lui Dioscoride în arabă, copiat în 1229 în nordul Irakului sau în Siria (Istanbul, Muzeul Seraiului), personajele cu turbane – autorul şi cei doi discipoli ai săi – apar ca nişte adaptări islamice ale unor prototipuri bizantine (Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 68 – 69) împrumuturile luate din miniaturile bizantine, deşi sunt mai „arabizate", rămân numeroase şi vădite în miniaturile manuscrisului executat în prima jumătate a secolului al XIII-lea, cuprinzând lucrarea alcătuită în secolul al XI-lea, după izvoare greceşti, de către el-Mubaşşir, sub titlul *Cele mai frumoase cugetări şi cele mai preţioase proverbe* (Istanbul, Muzeul Seraiului; Ettinghausen, p. 75 – 77). La fel se întâmplă şi cu ilustraţiile manuscrisului pictat în 1222, cuprinzând *întrunirile* sau *Maqâmât* de nl-Harârî (1054 – 1122) din Biblioteca naţională de la Paris (ms, arab 6094; Ettinghausen, p. 79).

cu accente destul de populare. În manuscrisul siriac 559 de la Vatican, în Intrarea în Ierusalim (*il. 214*) locuitorii oraşului sunt nişte bogaţi târgoveţi arabi, purtând adesea turbane şi lungi veşminte înfoiate, iar copiii lor sunt mici arabi care poartă doar pantalonaşi scurţi. Chiar şi Ierusalimul, deşi peste cupola sa în bulb se înalţă o cruce, este de fapt un oraş din Orientul islamic.

Deoarece siriacii scriau de la dreapta la stânga, şi Hristos înaintează în acelaşi sens, pe când de obicei în arta bizantină el vine din stânga.

Miniaturi arabe de influenţă bizantină

Arta miniaturii a înflorit de asemenea în secolul al XIII-lea în Armenia Mare şi mai mult încă în Cilicia, unde armenii se statorniciseră la sfârşitul secolului al XI-lea. Ea avea să se menţină în plină vigoare până în secolul al XV-lea. Pe un fond de tradiţii bizantine şi armene s-au grefat şi împrumuturi luate din Europa apuseană şi China.

5. SCULPTURA

Sculptura imperială

Sentimentul continuităţii tradiţiilor imperiale ne este dezvăluit de faptul că Mihail al VIII-lea Paleologul (1261 – 1282), devenit stăpân al Constantinopolului, a poruncit să se ridice lângă biserica Tuturor Sfinţilor, în apropiere de Sfinţii Apostoli, pe o bază în formă de coloană, un grup de bronz care îl reprezenta în genunchi la picioarele patronului său, arhanghelul Mihail, căruia îi oferea un model al oraşului recucerit. Ideea donatorului în genunchi, desigur împrumutată de la occidentali a fost de asemenea folosită pe monede.

Influenţa moravurilor occidentale a favorizat răspândirea sculpturii funerare. Marile familii bizantine au vrut să aibă şi ele sarcofage sculptate şi morminte cu *arcosolii* în bisericile şi în mănăstirile pe care le înzestrau cu donaţii şi în care mulţi dintre membrii lor deveneau călugări sau călugăriţe. De pildă, la Kariye Djami, în capela funerară de sud, mormântul lui Mihail Tornikes

(mort în 1328), mare comandant de oşti sub împăratul Andronic al II-lea, care era rudă pe departe şi prieten cu Teodor Metohites, are deasupra două arhivolte decorate cu un bust al lui Hristos pe un fond

Sculptura funerară împodobit ou frunze de ac ani, între doi îngeri aşezaţi în spaţiile triunghiulare din extremităţi. O inscripţie care laudă în chip hiperbolic virtuţile şi izbânzile lui Tornikes atestă orgoliul membrilor acestor mari familii. În Muzeul arheologic de la Istanbul – se păstrează mai multe fragmente de arhivoltă care provin probabil din monumentele de acest gen (nr. 705 – 709); unul dintre ele (nr. 709) poartă monograma Paleologilor. Aceste arhivolte par să fi fost adesea decorate cu busturile apostolilor, cum este cazul celei descoperite în 1929 cu prilejul săpăturilor efectuate la mănăstirea lui Constantin Lips, pe care împărăteasa Teodora, soţia lui Mihail al VIII-lea, o renovase la sfârşitul secolului al XII Mea şi unde pusese sa de zidească, la sud, o nouă biserică închinată lui Ioan Botezătorul. Cele două biserici slujiră drept loc de îngropăciune pentru numeroşi membri ai familiei imperiale. Prudenţa istorică ne îndeamnă deci să datăm către anul 1300 arhivolta pomenită, mai degrabă decât în secolul al VI-lea aşa cum au făcut mai mulţi arheologi. Stilul operei, aşa cum se întâmplă adesea în această epocă, nu este pe deplin hotărâtor. El are totuşi un caracter medieval şi o gingăşie care pot fi explicate prin unele influenţe gotice. Incertitudinea vine din faptul că sculptorii acestei vremi par să se fi inspirat din modele

paleocreştine. Astfel în lapidariul Sfintei Sofia se păstrează un sarcofag din secolul al XII Mea, împodobit cu doi îngeri înaripaţi, care ne amintesc de cei de pe sarcofagul unui copil descoperit în cartierul Sarigüzel (*il 49*).

Moda sculpturii funerare a cuprins şi provinciile. Vom cita în sprijinul acestei afirmaţii mormântul Teodorei, soţia despotului din Epir, Mihail al II-lea Ducas, în biserica mănăstirii Sfântul Gheorghe pe care ea a zidit-o la Arta. Defuncta, moartă după 1270, este înfăţişată sub o arcadă în tovărăşia fiului ei Nichifor, între doi îngeri, protectori ai dinastiei locale a Anghelilor.

Dl. A. Bon a găsit în vestul Peloponesului, la Andra vida, capitala principatului Moreei, lespedea funerară a fiicei lui Mihail al II-lea Ducas

S-a continuat de asemenea sculptarea unor imagini sacre, în marmură şi în calcar. Una dintre cele mai frumoase şi mai originale este Fecioara-Anlketos (Neînvinsa) din capela Zeno a bisericii San Marco de la Veneţia, care pare să fi fost adusă de la Constantinopol (il. *215*): forţa modelajului suplu şi viu, armonioasa eleganţă a drapărilor, accentul de realitate al acestei figuri îndepărtate de abstractizarea obişnuită în Bizanţ ne îndeamnă să vedem în această placă o operă constantinopolitană din secolul al XIII-lea.

şi a Teodorei, «Madame Agnes», – pe numele ei grecesc, Ana – a treia şi ultima soţie a lui Guillaume al II-lea de Villehardouin, moartă în 1286. Pe această placă executată stângaci, o cruce care pare brodată – model practicat în arta bizantină între secolele al XI-lea şi al XV-lea – este

încadrată de păuni – vechi simbol al reînvierii – şi de salamandre pătate, motiv mai rar, poate de origine occidentală, echivalent cu şarpele.

Sculptura religioasă

Un Hristos de la Mistra aparţine fazei de întoarcere la tradiţiile mai specific bizantine care a avut loc sub Paleologiţii. *216*). Este de fapt o gravură în piatră şi nu o veritabilă sculptură. Trupul lui Hristos este tratat în tehnica reliefului plat, cu simple incizii profunde pentru cutele drapării, fără niciun modelaj. Barba şi pletele rămân fidele concepţiei despre sculptura-broderie în vigoare sub Macedoneni. Picioarele se detaşează de pe un fond încrustat cu o materie colorată. Spătarul tronului este împodobit cu romburi cuprinzând flori de crin, de influenţă occidentală.

Sculptura părea să fie arta în care Occidentul latin depăşea Orientul bizantin. Astfel încât nu este surprinzător să constatăm că regiunile apropiate de Adriatica, aşa cum erau Serbia sau Despuiatul Epirului, au solicitat din Italia nu numai modelele, ci şi meşterii. În biserica Parigoritissa de la Arta, sculpturile care împodobesc cele două arcuri din capătul bolţilor în leagăn de la nord şi vest, precum şi bazele şi capitelurile colonetelor celui de-al treilea etaj prezintă un stil romanico-gotic şi o iconografie care spulberă orice îndoială în privinţa originii italiene a meşterilor la care s-a făcut apel pentru a le executa. Pe arcul de nord, de o parte şi de alta a Naşterii, se văd doi îngeri, Iosif, David, doi regi magi, doi păstori, evanghelistul Luca şi prorocii

Miheia, Ieremia şi Isaia. Pe arcul de vest, de o parte şi de alta a Mielului, se înşiruie simbolurile evangheliştilor Ioan şi Matei, apoi Solomon, David şi mai mulţi proroci. Bazele şi capitelurile colonetelor poartă animale reale sau fantastice, caracteristice pentru sculptura romanică.

Veneţia

La Veneţia, în perioada cuprinsă aproximativ între anii 1240 şi 1280, în vremea când Republica nutrea ambiţia de a restaura Imperiul creştin al lui Constantin şi Iustinian, sculptorii s-au inspirat atât de mult din modelele trecutului paleocreştin, încât adeseori avem îndoieli dacă operele ce li se atribuie nu sunt mai degrabă originale din secolele al V-lea şi al VI-lea, care ar fi fost doar retuşate în epoca lor. Unul dintre monumentele cele mai reprezentative din acest timp este fără îndoială vestitul ciborium de la Sfântul Marcu, a cărui iconografie şi stil au un aspect atât de paleocreştin încât numeroşi savanţi au înclinat să îl dateze în secolul al V-lea sau al VI-lea, admiţând totodată că inscripţiile ar fi fost gravate doar prin anul 1200 şi că tot atunci s-ar fi recioplit figurile pentru a le da un aspect mai potrivit gustului medieval, în ceea ce mă priveşte, prefer să văd în acest baldachin o «pastişe» savantă: astfel s-ar explica mai bine anumite obscurităţi ale iconografiei, datorate neînţelegerii pe care sculptorii au manifestat-o faţă de modelele lor.

Dar atunci când Constantinopolul, în anii ce au urmat recuceririi sale de către Mihail al VIII-lea Paleologul, a redevenit un centru iradiant de artă, el a influenţat din nou în chip direct

activitatea sculptorilor veneţieni. Madona numită «délit) Schioppo» din San Marco – o mare Hodighitria în picioare – este un bun exemplu al fuziunii care se produsese între elementele artei paleologe şi unele trăsături gotice (O. Demus, *The Church of Sau Marco*, vol. 1, pl. 107).

La Trapezunt, reliefurile de bună calitate de deasupra uşilor bisericii Sfânta Sofia, construită de Manuel I (1238 – 1263), care evocă diferite episoade din Geneză, se explică fără îndoială prin tradiţiile pe care acest oraş le avea în comun cu Armenia şi Georgia din vecinătate.

Serbia

Trapezunt

În Serbia, sculptura pur ornamentală s-a folosit amplu pe timpane şi în jurul ferestrelor unor biserici, cum ar fi aceea de la Žiča sau de la Kalenič: gustul eleganţei rafinate, care se ascute în cadrul acestei civilizaţii ameninţate de pieire, îşi găseşte soluţii în folosirea unor motive împrumutate de la sculpturile în lemn şi în metal, precum şi de la manuscrise. Pe de altă parte, datorită influenţelor occidentale, sculptura n-a încetat niciodată să fie practicată în această ţară. Sculpturile de la Studenica şi de la Deĕani prezintă evidente înrudiri cu arta romanică a Italiei.

6. ARTELE SOMPTUARE

Fără să redobândească strălucirea pe care o cunoscuseră în epocile anterioare, artele somptuare, sau cel puţin anumite ramuri ale lor T au păstrat, îndeosebi până la mijlocul secolului al XIV-lea, mai multă însemnătate decât s-ar putea

crede dacă judecăm după obiectele care ne-au parvenit. Numeroase piese de mare preţ au dispărut în cursul războaielor din secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Teodor Metohites a relatat cu melancolie cum distrugerea frumosului său palat în timpul războiului dintre cei doi Andronic pricinuise dispariţia giuvaerurilor şi veselei sale de aur şi de argint. Ceva mai târziu, în timpul crizei de la mijlocul secolului al XIV-lea, Ioan Cantacuzino a trimis la topit, pentru a face din ele monede, cadrele de argint ale multor icoane. Totuşi, chiar şi după această epocă de tulburări şi de necazuri care au apăsat atât de greu asupra sorţii Bizanţului, călătorii străini au continuat să se minuneze de desfăşurarea fastului imperial, Ignatie din Smolensk a descris cu cea mai adâncă admiraţie încoronarea lui Manuel al II-lea, la care a asistat în 1392. Ceva mai târziu, catalanul Pero Tefur a rămas foarte impresionat de pompa ceremonialului care s-a desfăşurat cu prilejul plecării lui Ioan al VIII-lea la conciliul de la Ferrara, în 1437.

FILDEŞURILE

Am putut vedea mai înainte că prelucrarea fildeşurilor înregistrase o scădere începând din a doua jumătate a secolului al XI-lea, în urma greutăţilor de aprovizionare cu materie primă. Se pare că nu a existat o veritabilă renaştere a acestei tehnici în epoca Paleologilor. Totuşi trebuie să ne oprim asupra unei ciudate pixide, păstrată în colecţia Dumbarton Oaks (il. *218*). Două perechi imperiale sunt reprezentate încadrând fiecare câte un tânăr prinţ. Mai întâi Ioan al VI-lea

Cantacuzino şi soţia sa Irina, de o parte şi de alta a nepotului lor Andronic, uşor de identificat după inscripţii, apoi Ioan al V-lea Paleolog şi soţia sa Elena, fiica Cantacuzinului, împreună cu fiul lor, acelaşi Andronic pe care l-am întâlnit încadrat de perechea precedentă. Dar aici numele lor nu au fost gravate pe tăbliţa menită să le poarte. Un bărbat în genunchi îi oferă lui Ioan al VI-lea Cantacuzino oraşul Constantinopol, pe care acest împărat îl cucerise în 1347. Muzicanţi şi dansatoare evocă serbările date în cinstea acestui eveniment care constituia pentru Cantacuzino fericita încheiere a luptei duse împotriva lui Ioan al V-lea Paleolog. Pixida trebuia să comemoreze, în afară de acest succes răsunător, şi împăcarea dintre cei doi împăraţi. Înţelegerea nu a fost totuşi de lungă durată. În 1352, Ioan al VI-lea Cantacuzino l-a repudiat pe tânărul său coleg Paleolog, pe care l-a silit să ia calea surghiunului. Pixida nefiind încă terminată, meşterii s-au abţinut să graveze numele împăratului detronat şi al soţiei sale. Noile obiceiuri ale epocii şi-au pus pecetea pe reprezentarea întregii familii imperiale, după o modă ale cărei manifestări le-am observat şi mai înainte în miniaturile contemporane, spre deosebire de imaginea tradiţională a celor doi împăraţi asociaţi la domnie.

TEATITUL ŞI OFITUL

Fildeşul devenind rar, dacă nu cu totul absent, meşterii au folosit mai ales steatitul, materie mai puţin frumoasă, dar mai puţin costisitoare şi mai uşor de prelucrat, sculptând adevărate icoane.

S-a utilizat şi ofitul. Din această rocă un iscusit şlefuitor a executat, nu fără fineţe, în cursul secolului al XIV-lea sau în prima jumătate a secolului al XV-lea, aşa-numita cupă a Pulberi ei – în realitate un tipar liturgic pentru prescure –, păstrată în mănăstirea Xeropotamou. În medalionul central doi îngeri o tămâiază pe Fecioara-Platytera, care poartă pe piept medalionul cu Iisus. Sub arcadele din jur, Liturghia îngerească este celebrată de Hristos în costum de episcop, iar pe altar stă întins Pruncul. Regăsim aici iconografia de inspiraţie liturgică la a cărei răspândire contribuise isihasmul. Ea ne îngăduie o datare pe care numai stilul singur nu ar fi putut să ne-o dea.

METALELE ŞI PIETRELE PREŢIOASE

Arta metalelor şi a pietrelor preţioase a păstrat până la capăt o bună parte din faima de care se bucurase întotdeauna la Constantinopol.

Pentru a înlătura efectele jafului la care fusese supus tezaurul Sfintei Sofia, Mihail al VIII-lea Paleolog a dăruit Marii Biserici vase liturgice şi ţesături. Şi putem bănui că vesela acestui împărat, sau a fiului său Andronic al II-lea nu era mai prejos decât aceea pe care Teodor Metohites se plângea că a pierdut-o în timpul luptelor dintre cei doi Andronic. Dar, pentru a acoperi golurile pe care războaiele civile le făcuseră în tezaur şi pentru a bate monedă, această veselă imperială a trebuit să fie topită. Astfel, cu prilejul serbărilor de după încoronarea lui Ioan al VI-lea Cantacuzino, în 1347, oaspeţii au fost nevoiţi să bea din căni de plumb şi de lut ars.

În această vreme accentul cade îndeosebi pe argintăria destinată cultului. Icoanele au fost adesea înrămate în cadre de argint şi chiar acoperite cu o foaie de aur, de argint sau de argint aurit, care nu lăsa să se vadă decât feţele şi mâinile personajelor. Pe cadrele de argint puteau fi cizelate marile praznice din Evanghelie, sau busturile lui Hristos, apostolilor şi sfinţilor. În aceeaşi categorie intră nimburile de argint care, pe icoane, încercuiau capetele: ele erau adesea decorate în filigran cu arabescuri, cercuri şi pătrate. De asemenea s-au lucrat în argint numeroase evantaie liturgice (*rhipidia*), adesea împodobite cu emailuri.

Toată această argintărie religioasă s-a bucurat de cel mai mare succes în ţările balcanice, unde funcţionau ateliere locale.

Unul dintre cele mai frumoase exemple de iscusinţă şi de gust ale meşterilor ne este oferit de cupa numită a lui Manuel Paleologul din tezaurul de la Vatopedi (*il 219*). Ea fusese în realitate comandată, după monogramele gravate pe picior, de către Manuel Cantacuzino, fiul lui Ioan al VI-lea Cantacuzino şi despot la Mistra între 1348 şi 1380. O cupă de jasp se sprijină pe un picior octogonal de argint aurit, a cărui bază este decorată, în tehnica *au repoussé*, cu busturile celor patru mari dascăli şi ierarhi ai bisericii răsăritene alternând cu medalioanele cuprinzând monogramele. Din inelul care înfăşoară piciorul la jumătatea înălţimii ies două toarte în formă de dragon, care se lipesc de buza cupei desenând o curbă plină de nerv, ce conferă profilului vasului

amploare şi în acelaşi timp fluiditate: gândul privitorului se îndreaptă către cele mai elegante canthare din ceramica greacă antică.

De asemenea s-au lucrat în număr destul de mare ferecături de cărţi din argint ciocănit. Tezaurul bisericii Sfântul Clement de la Ohrid păstrează un exemplar, din secolul al XIV-lea, având pe una din coperţi scena Răstignirii, care aparţine pe deplin stilului paleolog prin eleganţa manieristă a atitudinilor şi a drapărilor Fecioarei şi ale lui Ioan, precum şi prin porticul cu două etaje de arcade care ocupă treimea inferioară a panoului (L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, pl. LIX). Dintr-o mică inscripţie, în stânga Fecioarei, aflăm numele artistului: Nicola Andronic Phronimachos.

Tehnica uşilor de bronz placat pe lemn a continuat să fie practicată. Uşile catoliconului mănăstirii Vatopedi sunt împodobite cu două plăci care reprezintă Bunavestire, ce se detaşează pe un fond decorat cu panouri damaschinate, unde şiruri de bobiţe înconjură frunze, rozete, grifoni şi vulturul cu două capete al Paleologilor (L. Bréhier, op. cit.} pl. L).

MONEDELE

Constituirea, în timpul dominaţiei latine, a unor state greceşti mărginaşe a adus după sine apariţia câtorva noi tipuri de monede. La Trapezunt s-a reprezentat pe revers sfântul patron al oraşului, Evghenios, fie în picioare, fie călare. Fără îndoială sub influenţa monedelor selgiucide imitate în Armenia şi în Georgia, în acelaşi oraş s-a adoptat, sub Alexe al II-lea (1297 – 1330), şi

tipul cu împăratul în picioare, care avea să fie reluat de către ultimii Paleologi. La Salonic, despotul Manuel Anghel Comnen Ducas (1230 – 1237/1238) a fost înfăţişat şezând alături de sfântul Dumitru şi ţinând împreună cu acesta o machetă a oraşului, care este numit în inscripţie. Tot la Salonic întâlnim, începând cu despotul Ioan (1238 – 1244), imaginea împăratului înaripat, inspirată poate din monedele germanice, care se va menţine în atelierul local până sub Ioan al V-lea Paleolog.

Moneda de aur a Paleologilor se degrada din ce în ce mai mult. Ea a devenit rară sub Manuel al II-lea (1391 – 1425) şi a dispărut cu desăvârşire sub Ioan al VIII-lea (1425 – 1448). Emisiile au fost, în ansamblu, destul de mediocre. La începutul dinastiei se înregistrează o dorinţă de înnoire. Mihail al VIII-lea este reprezentat în genunchi, cum era şi în grupul statuar despre care am vorbit mai înainte, recomandat de sfântul său patron lui Hristos, care îl binecuvântează sau îl încoronează. Fiul său, Andronic al II-lea, apare şi el prosternat la picioarele lui Hristos. Fecioara Blachernitissa nu mai este înfăţişată singură: ea domină meterezele cu turnuri ale Constantinopolului asupra căruia îşi întinde protecţia. După exemplul monedelor din Occident, anume monede emise sub Andronic al II-lea poartă pe revers o cruce cu extremităţile lăţite, înconjurata de o inscripţie între două caneluri.

ŢESĂTURILE

Dacă judecăm după miniaturi şi după texte, arta ţesăturilor a rămas printre cele mai

înfloritoare la Constantinopol. În vestita sa lucrare *Prattica della mercatura*, neguţătorul florentin Pegolotti ne spune că, pe la 1350, capitala Imperiului rămăsese una dintre principalele pieţe unde se puteau cumpăra văluri de mătase şi postavuri broşate cu aur. Printre miniaturile din Cartea lui Iov, executate în 1362, vedem într-o grădină femei şezând, dintre care una brodează cu acul o stofă, iar alta, aşezată dinaintea unui război de ţesut, înfăşoară firul pe fusuri.

Atunci când a refăcut tezaurul Sfintei Sofia, Mihail al VIII-lea a donat în acelaşi timp ţesături şi vase. Iar cu prilejul negocierilor pe care le-a purtat cu papa Grigore al X-lea, în vederea unificării bisericilor care trebuia să fie proclamată la conciliul de la Lyon, în 1274, el a trimis Suveranului Pontif, printre alte daruri, un acoperământ de altar brodat cu fir de aur, înfăţişându-i pe Hristos şi pe apostoli propovăduind şi botezând în provinciile pe care aveau misiunea să le creştineze.

Pe de altă parte, portretul lui Teodor Metohites în mozaicurile din Kariye Djami, acela al marelui duce Apocaucos, ale ctitorilor mănăstirii Născătoarei-de-îndreptăţită-Speranţă (în Typiconul de la Colegiul Lincoln aflat în biblioteca Bodleiană de la Oxford), şi frescele funerare din nartexul de la Kariye Djami (*il. 201*) ne-au păstrat imaginile acelor costume lungi, ornamentate, care erau la modă în mediul aristocraţiei. Aflăm şi aici vechile formule apreciate în Bizanţ: mănunchiuri de flori sau palmete şi mai ales animale şi plante ce se înscriu

în medalioane.

Broderia religioasă a căpătat şi ea o dezvoltare care avea să se prelungească şi după căderea Constantinopolului. Una dintre cele mai importante piese este pretinsa dalmatică a lui Carol cel Mare, la drept vorbind un *sakkos* rezervat patriarhului, care a intrat în colecţiile papale în cursul secolului al XV-lea, fără îndoială după căderea Constantinopolului. Specialiştii ezită, în privinţa datei exacte a veşmântului, între prima jumătate a secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea. Broderiile au fost executate cu fir de aur pe un fond de mătase albastră. Pe fiecare din cele două feţe este înfăţişată o teofanie. Pe faţa anterioară se află glorificarea lui Hristos sub forma Chemării celor Aleşi. În interiorul unui nimb circular, Hristos-Emanuel, imagine a veşnicei tinereţi – «Reînvierea şi Viaţa» precizează inscripţia – este aşezat pe un curcubeu, ţinând picioarele pe două roţi înaripate, între simbolurile celor patru evanghelist! potrivit reprezentărilor paleocreştine ale teofaniilor. În spatele lui se înalţă Crucea, cu suliţa şi cuiele, încadrată de Soare şi de Lună. La dreapta şi la stânga lui Hristos stau Fecioara şi Ioan Botezătorul, rugându-l să fie îndurător faţă de cei chemaţi la Judecata de Apoi. Pe margine, în interiorul altui nimb cu fond albastru, îngerii celebrează în înaltul cerurilor slava lui Dumnezeu, pe când din partea de jos urcă două procesiuni ale celor Aleşi, cincizeci şi patru la număr. La stânga sunt reprezentaţi cei din Vechiul Testament, sacerdoţiul şi cinurile creştine: mari preoţi şi regi

din Vechiul Testament, episcopi, sfinţi şi sfinte. La dreapta este evocată biserica militantă: apostolii (şi Constantin), martirii şi martirele, cei drepţi. Aceşti aleşi răspund la chemarea ce se poate citi în cartea pe care Iisus o ţine deschisă pe genunchiul stâng: «Veniţi, binecuvânt am Tatălui Meu, moşteniţi împărăţia cea pregătită vouă, de la întemeierea lumii» (Matei, XXV, 34), în colţurile de jos, la stânga, Avraam îi primeşte în sânul său pe cei drepţi, la dreapta bunul tâlhar îşi poartă crucea. Pe faţa post ei io ară a fost înfăţişată Schimbarea la Faţă. În spaţiile dintre Hristos şi ucenicii săi, îl vedem la stânga sosind împreună cu ei pe muntele Tabor şi la dreapta celebrând poate Cina. Pe ambele feţe ale *sakkos*-ului fondul este decorat cu cruci înscrise în cercuri. Pe epoleţi este figurată împărtăşania apostolilor. Intenţii simbolice evidente au prezidat deci la alegerea acestor două teofanii, care în arta paleocreştină îşi aveau locul în abside, şi a unor subiecte comemorând instituirea tainei împărtăşaniei. Acest veşmânt era într-adevăr acela al conducătorului bisericii ortodoxe, care trebuia să dezvăluie oamenilor învăţăturile lui Hristos, să-i îndemne pe credincioşi să ia parte la viaţa liturgică prin care se reînnoieşte zilnic opera de mântuire şi, în sfârşit, să le dea garanţia că făgăduielile vieţii de apoi se vor realiza. O asemenea piesă rămâne excepţională prin amploarea programului ei iconografic şi prin calitatea execuţiei.[5]

5 A fost publicată şi studiată de G. Millet sub titlul jDalmatien de la Vatican.

O bună parte a ţesăturilor liturgice este alcătuită din veşminte sacerdotale (*epitracheilia*: patrafire; *omophoria*: omofoni ale episcopilor şi arhiepiscopilor; *epigonatia*: genunchiere sau bederniţe) şi din perdele de altar. O altă categorie importantă o formează vălurile liturgice (*epitaphioi*) simbolizând linţoliul lui Hristos, care se poartă în timpul liturghiei în momentul Marii intrări şi care se expune în biserici, din Joia Mare până în Duminica Paştilor. Subiectul lor este de obicei Hristos mort, întins, vegheat de îngeri care agită evantaie liturgice. În cele patru colţuri sunt înfăţişaţi evangheliştii sau simbolurile lor, fără îndoială după modelul pandantivelor. Unul dintre cele mai frumoase exemplare, găsit la Salonic, este păstrat în muzeul bizantin de la Atena (il. *217* şi *220*). Două panouri laterale reprezintă împărtăşirea apostolilor. Aflăm în această ţesătură un simţ al culorii demn de cele mai bune opere din pictura Paleologilor. Obişnuitul fond de mătase roşie, albastră sau violetă a fost înlocuit cu o broderie în fir de aur, imitând desigur mozaicurile. Personajele principale – Hristos, îngeri – sunt înveşmântate în aur cu reflexe de argint. Pe veşmintele verzi ale celorlalte figuri sclipesc reflexe galbene, albastre sau violete. Pentru trupul lui Hristos şi pentru obraji s-a folosit o mătase de culoarea pielii, conturată cu roşu şi verde.

7. INFLUENTA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

Întemeierea statelor latine în răsărit, în Palestina sau pe teritoriile smulse Imperiului bizantin şi avântul luat de noile forme de

civilizaţie într-o Europă occidentală conştientă de originalitatea sa şi sigură de forţa sa, au constituit factorii care au modificat istoria relaţiilor artistice dintre Bizanţ şi ţările de unde veneau cruciaţii şi neguţătorii italieni. Constantinopolul şi regiunile pe care le mai stăpânea încă nu aveau să dea numai lecţii unei lumi care până acum aşteptase să le primească. Le venise şi lor rândul să preia împrumuturi, dintre care unele au fost semnalate în paginile precedente.

Italia, tocmai din pricina tradiţiilor, poziţiei geografice şi rezistenţei sale faţă de spiritul gotic, a rămas receptivă la influenţele bizantine. Papii Innocenţiu al III-lea (1198 – 1216) mai întâi, apoi Honorius al III-lea (1216 – 1227) chemară artişti de la Veneţia pentru a reface mozaicurile absidale din bisericile San Pietro şi, respectiv, San Paolo fuori le mura. În 1246, frescele din capela Sfântul Silvestru a mănăstirii Patru Sfinţi încoronaţi de la Roma tratară subiecte tipic locale, cele din viaţa lui Constantin, care erau menite să scoată în evidenţă supremaţia papei faţă de împărat, dar continuară să se inspire din formule bizantine care s-ar putea să le fi fost furnizate de miniaturi sau de icoane. Cam pe la aceeaşi dată, meşterii care au decorat cripta catedralei de la Agnani, la sud de Roma, au izbutit să integreze aporturile stilistice şi iconografice ale Bizanţului într-o artă romană în care se împleteau influenţe de origini felurite în spaţiu şi în timp.

Întemeindu-se, al it în domeniul temelor, cât şi în acela al meşteşugului, pe bogatele tradiţii italo-bizantine în materie de mozaicuri, Pietro

Cavallini (aproximativ 1250 – 1330), numit adesea pe bună dreptate «cel mai mare artist al Romei din Evul Mediu», şi Jacopo Torriti au dus la un rezultat magistral experienţele înaintaşilor lor şi au consolidat, prin jurul anului 1290, existenţa unei şcoli originale la Roma, caracterizată prin amploarea calmă şi armonioasa solemnitate a stilului, precum şi printr-o tendinţă de a se elibera de abstractizarea bizantină în profitul unei observaţii directe a naturii, care permitea reprezentarea unor personaje robuste. Să ne gândim, în ce îl priveşte pe Cavallini, la scenele din viaţa Fecioarei în biserica Santa Maria în Trastevere (pe la 1291), sau la frescele înfăţişând Judecata de Apoi în Santa Cecilia în Trastevere (în 1293) şi, în ce îl priveşte pe Jacopo Torriti, la Pantocratorul din San Giovanni în Laterano (1290) sau la încununarea Fecioarei din absida bisericii Santa Maria Maggiore (pe la 1295).

Vedem astfel cum meşteri mari, formaţi prin cunoaşterea operelor din trecutul romano-bizantin, au izbutit să dea ideii de divin o expresie nouă, mai umană şi mai pământeană, păstrându-i în acelaşi timp nobleţea, gravitatea şi somptuozitatea.

La Florenţa, mozaicurile Baptisteriului, începute în 1225 de către călugărul franciscan Iacov şi a căror execuţie a durat mai mult de un veac, în ciuda neclarităţii care învăluie încă istoria lor şi a restaurărilor din 1898 şi 1907 care le-au alterat stilul, arată un şir de aporturi originare din Veneţia, de unde au venit cel puţin o parte din meşterii executanţi.

Arta icoanelor a fost unul dintre principalele mijloace de pătrundere a influenţelor bizantine în Italia. Pisa – port rival al Veneţiei, având de multă vreme relaţii cu Imperiul bizantin – şi oraşul învecinat, Lucea, au fost în secolul al XIII-lea sediul unor ateliere unde artiştii italieni lucrau sub conducerea câtorva meşteri care fugiseră din Constantinopol spre a scăpa de dominaţia veneţienilor şi a cruciaţilor. Astfel s-a răspândit *maniera graeca*} pentru a cita expresia lui Vasari. Întărită prin acumularea unor noi elemente greceşti, ea pătrunse în Florenţa şi în Siena prin anul 1260.

Acestui curent i se datorează îndeosebi două categorii de opere. Prima cuprinde mari crucifixuri încadrate când de bustul Fecioarei şi al apostolului Ioan la fiecare capăt al braţului orizontal, când, de o parte şi de alta a braţului vertical, de scene înfăţişând Patimile, începândeu Spălarea picioarelor şi până la Pogorârea la Iad. A doua categorie este alcătuită din Madone şezând cu Pruncul, înconjurate uneori de scene din viaţa Fecioarei sau a lui Hristos. La acestea se mai adaugă acoperăminte de altar. Tabloul de şevalet va fi de fapt o adaptare occidentală a icoanei. Printre artiştii italieni, Giunta di Pisano şi Coppo di Marcovaldo ilustrară la Florenţa această tradiţie bizantinizantă din care vor purcede mai târziu, dar cu mai multă independenţă, un Cimabue (±. 1250 – 1302) şi un Duceio (± 1255 – 1319) care, încărcându-şi operele cu o duioasă emoţie umană, le vor despuia de hieratismul spiritual al modelelor lor bizantine. Giotto (± 1266

– 1336) va fi acela care va marca viguros ruptura de Bizanţ şi apariţia unui stil nou, realist şi netranscendental.

La Veneţia, maniera greacă nu şi-a făcut apariţia în pictura de icoane decât în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Ea a fost practicată în acelaşi timp de bizantini şi de artiştii locali. Un meşter ca Paolo Veneziano (născut la sfârşitul secolului al XIí I-lea, mort între 1358 şi 1362) se arată atât de profund influenţat de arta bizantină în «Adormirea» sa din muzeul de la Vicenza, pictată în 1333, încât s-a presupus că ar fi stat un timp la Constantinopol în orice caz el a rămas total indiferent faţă de inovaţiile lui Giotto la Padova. Deşi pălea treptat, fascinaţia Bizanţului s-a exercitat asupra pictorilor veneţieni până la Giovanni Bellini.

În Franţa şi în restul Europei occidentale, arta gotică poseda o prea viguroasă coerenţă internă şi răspundea prea profund formelor dominante ale sensibilităţii, aşa cum fuseseră ele modelate de mai multe veacuri de istorie, pentru a fi permeabilă influenţelor stilistice ale Bizanţului. Ea nu a putut asimila decât elemente iconografice introduse îndeosebi de cultul sfinţilor ale căror moaşte fuseseră aduse din Orientul mediteranean. Arta bizantină nu a jucat faţă de ea rolul de iniţiator care îi fusese atribuit în legătură cu originile artei romanice.

Dar miniatura pare să fi fost mai receptivă faţă de elementele bizantine. S-a presupus că, după exemplul basileilor, regii Franţei, ducii de Bourgogne şi cei din suita lor au fost cuprinşi de

dorinţa de a-şi alcătui biblioteci cu frumoase cărţi împodobite cu miniaturi şi, în acest scop, au întemeiat sau au sprijinit ateliere de laici care luară locul acelor *scriptoria* unde lucrau călugări. Miniaturile constantinopolitane din secolul al XIII-lea au influenţat în chip deosebit dezvoltarea miniaturii în Saxonia şi în Turingia, lucru atestat de Evanghelia de la Goslar şi de culegerea de desene pentru scene din Vechiul Testament de la Wolfenbüttel, realizate amândouă între anii 1230 şi 1240. Noi trăsături de origine bizantină, transmise poate prin intermediul Veneţiei, veniră să întărească cele pe care atelierele din Boemia le-ar fi putut datora influenţei Turingiei şi a Saxoniei, aşa cum se vede în manuscrisul lucrării *Mater Verborum* (dicţionar enciclopedic) şi în Antifonarul de la Sedlec, păstrate şi unul şi celălalt la Fraga, primul în Biblioteca muzeului naţional, al doilea în Biblioteca Universităţii.

Europa centrală a fost destul de receptivă faţă de mare a artă a Bizanţului, fapt care a contribuit la o întârziere în apariţia stilului gotic pe aceste meleaguri, în Polonia, puternice influenţe bizantine, îmbinate cu elemente occidentale, s-au făcut simţite în iconografia frescelor de la Sandomierz (pe Vistula, la sud-vest de Lublin), în pictura (1418) catedralei Sfânta Treime de la Lublin (1411 – 1416) etc.

BYZANCE APRÈS BYZANCE

După căderea Constantinopolului, un nou imperiu i-a urmat celui vechi, iar arta bizantină a supravieţuit încă timp de trei secole şi ultimelor faze ale evoluţiei sale i s-ar putea consacra un

volum de o amploare asemănătoare acestuia. Nu s-au semnalat oare până acum peste două sute cincizeci de semnături ale unor pictori greci din această epocă?[6]

O parte din populaţia elenică a Constantinopolului, cuprinzând şi artişti, s-a refugiat în insula Cipru, care era stăpânită de Lusignani din 1191 şi nu avea să cadă în mâinile turcilor decât în 1570 sub Selim al II-lea, după ce fusese supusă controlului veneţienilor începând din 1485. Pictura de tradiţie bizantină căpătă aici un mare avânt şi crea opere demne de atenţie. Câţiva pictori, lucrând mai cu seamă, se pare, pentru bisericile din cele mai importante oraşe şi pentru o clientelă latină sau cel puţin «occidentalizată» în gusturi, au adoptat o manieră profund influenţată de Renaşterea italiană, continuând în acelaşi timp să trateze subiecte bizantine prin iconografia lor. S-a presupus ca unii dintre aceşti artişti stătuseră o bucată de vreme în Italia.

Creta, care se afla sub dominaţia veneţienilor din anul 1204 şi avea să rămână până la cucerirea ei de trupele sultanului Ahmed în 1669, a devenit un focar de artă extrem de important. De exemplu, din Creta era originar călugărul Teofan care a zugrăvit biserica Sfântul Nicolae de la Meteora în 1527, apoi a trecut la Muntele Athos unde a decorat catoliconul şi, fără îndoială, trapeza mănăstirii Lavra în 1527, precum şi catoliconul mănăstirii Stavronikita în 1546, revenind să

6 în prezent numărul menţionat este cu mult depăşit.

lucreze în Tesalia la Mitropolia de la Kalambaka în 1573, Această artă a picturii murale, care prezintă o anumită evoluţie estetică, a rămas profund bizantină ca spirit. Pictura de icoane cunoscu în Creta, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, o splendidă înflorire şi operele sale erau apreciate în toată lumea ortodoxă, până în Sinai şi în Rusia. Principalii artişti care au ilustrat-o se numeau Mihail Damaskinos (născut pe la 1535, mort după 1591), Emanuel Lambardos (la sfârşitul secolului al XVI-lea şi la începutul secolului al XVII-lea), Emanuel Tzanfurnari (aceeaşi perioadă) şi Emanuel Tzane (născut pe la 1610, mort în 1690). Aproape toţi aceşti artişti au fost atraşi de comunitatea greacă de la Veneţia unde, în jurul bisericii. Sfântul Gheorghe, atelierele de pictură erau foarte active.

Printr-unul din aceste ateliere a trecut şi un tânăr cretan, menit să ajungă la cea mai mare celebritate, Domenikos Theotokopoulos, numit mai târziu El Greco, care avea să fie ultimul dintre marii pictori «bizantini». Până la moarte el a păstrat din originile sale greceşti trăsături ca indiferenta faţă de redarea spaţiului şi anumite scheme de compoziţie pe care le-a aplicat la subiecte noi. Înmormântarea contelui de Orgaz este inspirată dintr-o Adormire a Maicii Domnului bizantină. Dar în pictura de icoane cretană, destinată mai ales unei clientele de orăşeni în contact cu Italia, al cărei mod de viaţă îl admirau, pătrunseră din ce în ce mai multe elemente italiene. Şi adesea se produce o discrepanţă între acestea şi rămăşiţele bizantine.

Pictura bizantină a aflat de asemenea un teren foarte propice în Moldova cea bogată, ai cărei domnitori aspirau să cârmuiască ţara după amintirea lăsată de basilei, se îmbrăcau după moda grecească şi primeau în jurul lor slujbaşi şi artişti greci. Bisericile moldoveneşti fiind înguste şi întunecate, frescele au fost extinse pe pereţii exteriori, unde au jucat un rol instructiv, comparabil cu cel al faţadelor sculptate din Armenia, de la Vladimir şi din meleagurile romanice.

Pictura religioasă de inspiraţie bizantină s-a menţinut în România sub diferite aspecte până când, pe la 1850, a cedat în faţa artei de origine occidentală.[7]

În Rusia moscovită, ai cărei ţari se socoteau

---

7 în legătură cu mai multe probleme privind evoluţia artei în Ţările Române, după căderea Constantinopoluiui sub stăpînirea turcească, am făcut unele precizări în prefaţă, precum şi în notele anterioare.

Privitor la scurtul pasaj de mai sus, rezervat artei româneşti, sînt necesare cîteva lămuriri suplimentare, în primul rînd, ceremonialul de curte al voievozilor români, ca şi costumele lor de aparat, nu au fost de inspiraţie bizantină ci occidentală. Tablourile votive (Mircea cel Bătrîn la Cozia, Ştefan cel Mare la Pătrăuţi, la Voroneţ, la Sfîntu Ilie etc., Neagoe Basarab Ia Curtea de Argeş, Mihai Viteazul la Cähiiu, I ere mia Movilă Ia Suceviţa) îi prezintă pe domnii români în costume de modă prevalent occidentală, elementele de tradiţie bizantină fiind prelucrate şi adaptate gustului local. în legătură cu aceasta este demn de subliniat că şi reşedinţele voievodale au avut, cu precădere, o organizare de tip occidental. Reşedinţa lui Ştefan cel Mare din cetatea de scaun de la Suceava avea o arhitectură de stil gotic, amintind prin numeroase detalii de castelele contemporane din Transilvania.

Exagerată este şi afirmaţia că voievozii s-au înconjurat de funcţionari şi artişti greci. Exceptînd primele decenii ale secolului al XVII-lea şi epoca fanariotă, cînd numărul funcţionarilor greci a crescut, în toate celelalte perioade dregătorii de origine greacă au fost sporadici, rolul lor în divanul ţării fiind minor.

moştenitori ai basileilor şi îşi priveau capitala drept d a treia Romă», arta, deşi afirma trăsături originale, a rămas fidelă esteticii bizantine până la introducerea unui clasicism cu aspect occidental de către Petru cel Mare. În unele dintre ultimele sale filme, ca *Aleksandr Nevski* sau *Ivan cel Groaznic*, S. M. Eisenstein a înfăţişat imagini care erau reflexe ale lumii estetice a Bizanţului.

Nici turcii otomani nu s-au dat în lături să

Cu privire la artiştii greci care au activat în ţările române, în epoca medievală, se cere o precizare mai nuanţată. în secolul al XIV-lea, prezenţa unui pictor grec este atestată la Biserica domnească din Curtea de Argeş, unde mai multe scene sînt comentate cu inscripţii greceşti, iar iconografia atestă o îndeaproape cunoaştere a unor modele constantinopolitane. Pînă în 1552, cînd la mănăstirea Rîşca, în Moldova, se realizează ansamblul de picturi murale semnat de Stamatello Cotronas, nu mai avem de consemnat decît apariţii minore: unii iconari în epoca lui Neagoe Basarab sau un Gheorghe de la Tricala (m. 1530), probabil activ la curtea din Suceava, fără să i se poată atribui cu certitudine vreo operă (eventual dispărutele picturi ale bisericii din Milişăuţi despre care se ştie că aveau inscripţii greceşti).

Cele mai multe opere însă şi - trebuie subliniat - cele mai importante poartă marca de neconfundat a artiştilor autohtoni, numele lor fiindu-ne în mare măsură cunoscute. Români au fost zugravii şi miniaturiştii din Moldova secolului al XV-lea - ca Gavril Uric, Teodor Mărişescu, Gavril Ieromonahul, Spiridon de la Putna şi alţii - prin a căror conlucrare s-a cristalizat şcoala de pictură moldovenească din epoca Iul Ştefan cel Mare. Români au fost constructorii monumentelor aceleiaşi epoci, autorii unor edificii fără echivalent în altă parte, inspirate sinteze locale ale elementelor de sorginte bizantină cu cele de origine gotică. Români au fost făuritorii vechiului stil muntenesc, monumentele ridicate în Ţara Românească din secolul al XVI-lea prezentind caracteristici originale atît din punctul de vedere al compoziţiei spaţiale cît şi din cel al decoraţiei.

Români au fost şi zugravii epocii lui Petru Rareş, făuritorii acelor admirabile decoraţii interioare şi exte rioare care îmbracă cu un inegalabil veşmânt bisericile mănăstirilor din Bucovina. Toma de la Suceava sau Dragoş Goman au fost români ca şi, câteva decenii mai târziu, loan şi Sofronie, Crăciun, Origore, Ignat şi Mătieş.

tragă profit de pe urma experienţelor bizantine. Dacă interdicţia riguroasă a imaginilor nu a permis dezvoltarea picturii, în schimb arhitectura lor a asimilat elementele constantinopolitane. Constructorii la care au făcut apel s-au format la şcoala tehnicilor tradiţionale. Un arhitect grec numit Hristodulos a intrat în slujba lui Mahomet al II-lea Cuceritorul. Moscheile imperiale de la Istanbul sunt adevărate descendente ale Sfintei

---

Referitor la bisericile moldoveneşti trebuie adăugat că mai toate au fost pictate la interior, că multe dintre ele sunt mult mai mari decât obişnuitele paraclise bizantine şi că apariţia picturii pe faţade nu este o consecinţă a dimensiunilor mici – care ar fi împiedecat decorarea interioarelor – aşa cum crede totuşi prof. Charles Delvoye. Pictura exterioară moldovenească, realizare artistică de valoare mondială, este rezultatul unor îndelungi elaborări locale, cu remarcabile elemente programatice, determinante fiind în ultimă instanţă rezistenţa antiotomană şi lupta pentru apărarea imaginilor. La Probota, la Humor, la loldoviţa, la Arbore, la Voroneţ, la Suceviţa şi la alte monumente ne aflăm în faţa unei înalte gândiri artistice care se individualizează prin capacitatea de sinteză, prin sensibilitatea şi forţa de expresie, prin subtilul acord cu cadrul arhitectonic şi natural. Nimic nu îngăduie să se vadă aici opere de factură străină, aşa cum se vede într-adevăr la Râşca, unde picturile sunt semnate de grecul Stamatello Cotronas.

Nu este locul aici să facem un istoric detaliat al artei româneşti, dar punctarea acestor aspecte este necesară pentru o mai corectă orientare a cititorului.

Aşa se cer a fi cunoscute, mai departe, epocile lui Alexandru Lăpuşneanu, Miron Barnovschi şi Vasile Lupu din Moldova, sau epocile lui Matei Basarab şi Constantin Brâncoveanu, din Ţara Românească, epoci care s-au investit cu nobleţea înfăptuirilor artistice, prin generoasa deschidere către cultură în general. în niciuna dintre aceste epoci, elementul determinant de creaţie nu a fost cel străin – grecesc sau altul – dimpotrivă, pe fondul tradiţiilor autohtone solid constituite s-au altoit experienţele şi realizările noilor generaţii de artişti români care au asigurat acea matură unitate spirituală proprie artei noastre medievale, unitate pusă in valoare de diversitatea firească a numeroaselor centre locale şi a dinamicii perioadelor de înflorire. (Vasile Drăguţ)

Sofia, ale cărei formule le-au perfecţionat, asigurând, prin suprimarea coloanelor, o mai bună comunicaţie între colaterale şi spaţiul central al edificiului.

Lipsită de sprijinul pe care îl găsise în structurile politice şi intelectuale ale statului bizantin, precum şi în dărnicia împăraţilor şi a aristocraţiei, arta bizantină avea să decadă în cursul secolului al XVIII-lea şi să nu mai poată rezista presiunii „naturaliste" venite din Occident. Până la urmă ea s-a redus, în bună parte, la o banală şi stereotipă ilustrare a preceptelor religioase.

GLOSAR

Acatist (Imn): imn care se cântă, stând în picioare, în sâmbăta celei de-a cincea săptămâni din postul mare, pentru a mulţumi Fecioarei că a salvat oraşul Constantinopol de asediile persanilor şi arabilor din secolul al VII-lea şi de la începutul secolului al VIII-lea. Imnul cuprinde două părţi, de câte douăsprezece strofe fiecare. Prima, istorică, slăveşte evenimentele de la Bunavestire până la întâmpinarea Domnului. A doua parte, mistică şi teologică, este alcătuită din laude către Hristos şi sfânta Fecioară.

Acheiropoietos: icoană (a lui Hristos, sau a Fecioarei) „nefăcută de mâna omului", despre care se pretinde că ar fi de origine divină.

Aer: văl liturgic destinat să acopere Sfintele Daruri.

Apocombion: pungă conţinând cel puţin trei kilograme de bani de aur.

Arcosolium: nişă sau firidă funerară joasă şi

alungită, având partea superioară alcătuită dintr-un arc.

Atrium: curte cu porticuri din faţa unei biserici (pridvor).

Autocefalie: calitatea unei biserici ortodoxe răsăritene de a nu fi supusă autorităţii patriarhului de la Constantinopol.

Berna: în sens propriu, tribună; mai târziu căpătă înţelesul acelei părţi a sanctuarului în care se afla altarul.

Blacherniotissa (Vlahernitisa): tip iconografic al Fecioarei, aşa cum era înfăţişată pe o icoană vestită din biserica Născătoarei de Dumnezeu (Theotokos), în cartierul Blachernelor din Constantinopol, adică stând în picioare (sau uneori bust), în atitudine de orantă, şi având pe piept un medalion luminos cu chipul lui Iisus.

Catolicon: biserica principală a unei mănăstiri.

Ciborium: baldachin de piatră, de lemn, sau de metal.

Clavi: benzi de purpură ţesute vertical pe tunica persoanelor de rang senatorial şi a cavalerilor, precum şi a celor care îşi puteau plăti acest lux; au devenit apoi simple dungi colorate.

Colobium: tunică lungă, de tip oriental, fără mâneci.

Cufică: veche scriere arabă, cu caractere rigide, originară din Kufa (mare oraş aşezat pe Eufrat); scrierea a fost folosită la inscripţiile pe piatră sau pe lemn din unele monumente şi de asemenea pe monede; semnele cufice, mai mult sau mai puţin deformate, au fost reluate de

bizantini pentru decorarea bisericilor lor.

Curator: administrator al unei moşii, case, sau venituri.

Deisis: scenă ce reprezintă intercesiunea (mijlocirea, rugăciunea) Fecioarei şi a lui Ioan Botezătorul, uneori şi a altor sfinţi, pe lângă Hristos-Judecătorul, pentru iertarea păcatelor.

Despot: stăpân; acest titlu, la origine rezervat împăratului, începe să fie decernat la 1163, sub domnia lui Manuel I Comnen, unor rude de-ale sale, care erau socotite urmaşi posibili (gineri, fiu, fraţi) şi, de asemenea, unor înalţi dregători pe care dorea să-i cinstească în chip deosebit, acest titlu devenind cel mai înalt din ierarhia bizantină. Atribuirea titlului de despot putea fi însoţită, sub Paleologi, de acordarea unui apanaj feudal. De asemenea, ţarii Bulgariei şi craii Serbiei au conferit demnitatea de despot anumitor vasali de-ai lor.

Diaconicon: veşmântar; la început, în epoca paleocreştină, situat pe una dintre laturile bisericii sau atriumului, diaconiconul a fost mai apoi amenajat în partea terminală de la est a bisericii, la dreapta (sud) absidei centrale; simetric cu proscomidia (*prothesis*), aşezată la stânga (nord).

Egumen: stareţul unei mănăstiri.

Engolpion: medalion purtat pe piept de episcop, în care adeseori se păstrau fragmente de moaşte.

Epiclesă: rugăciune din liturghia ortodoxă, prin care preoţii cer Sfântului Duh să pogoare harul divin asupra pâinii şi vinului spre a le preface în trupul şi sângele lui Hristos.

Epigonation: genunchiar (lat. = *gremium*); bederniţă, bucată de stofă, având o formă romboidală, care se poartă la înălţimea genunchiului.

Epistil: arhitravă; parte din antablament, care se sprijină direct pe coloane.

Epitaf: văl liturgic simbolizând linţoliul lui Hristos; era decorat cu o scenă înfăţişându-l pe Hristos mort şi jelit de îngeri.

Epitrachelion: epitrahil, sau patrafir; fâşie lungă de stofă, decorată cu cruci, care se trece pe după gât şi atârnă pe piept; însemnul preoţiei.

Etimasie (Hetimasie): reprezentarea Tronului divin, cu Crucea şi Sfânta Scriptură, pregătit pentru cea de-a doua venire a lui Hristos, la Judecata de Apoi.

Evangheliar: carte care cuprinde texte din cele patru Evanghelii, în ordinea în care sunt citite la slujbele anului liturgic.

Hlamidă: mantie făcută dintr-o bucată de stofă dreptunghiulară, prinsă pe umăr cu o agrafă.

Hodighitria: tip iconografic al „Fecioarei îndrumătoare”, în poziţie frontală, cu Pruncul (ţinând un „rotulus”) pe braţul stâng. Conform tradiţiei, arhetipul acestei icoane ar fi fost păstrat în biserica Hodegon din Constantinopol, pictura fiind atribuită apostolului Luca.

Hrismă (Hrismon): monogramă, având forme variabile, înscrisă de obicei în cerc, alcătuită din primele două litere greceşti ale numelui lui Hristos: *chi* şi *rho*.

Iconostas: catapeteasmă; paravan despărţitor, de lemn, de piatră, sau de marmură, care desparte

altarul de naosul bisericii; este împodobit cu icoane, aşezate într-o ordine bine determinată: la dreapta uşilor centrale (sau uşile împărăteşti) Hristos şi Ioan Botezătorul; la stânga, Fecioara cu Pruncul şi sfântul patron al bisericii. În registrul superior sunt rânduite icoanele celor douăsprezece praznice mari (Dodecaorton): Bunavestire, Naşterea, întâmpinarea Domnului, Botezul, învierea lui Lazăr, Schimbarea la Faţă, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea, Pogorârea la Iad, înălţarea, Pogorârea Sfântului Duh, Adormirea Maicii Domnului.

Imago clipeala: imagine înscrisă într-un medalion în formă de scut rotund.

Împărţi tor: vezi Primicer.

Jupân: la slavi, şef al unei împărţiri administrative (jupa); nobil sârb.

Lecţionar: culegere de texte extrase din Biblie, sau din operele sfinţilor Părinţi ai bisericii, pentru a fi citite la slujbe în diferite zile ale anului.

Liturghier: culegere de texte din cele patru Evanghelii, înşiruite în ordinea slujbelor la care sunt citite.

Logothet: slujbaş având sarcina de a ţine şi de a verifica socotelile băneşti; *logothetul vistieriei generale* era administratorul vistieriei centrale; el conducea administraţia impozitelor publice, în care intra şi cadastrul. Începând cu domnia lui Isaac al II-lea Anghel (1185 – 1195) şi piuă la cea a lui Andronic al II-lea (1282 – 1328), *marele logoihei* a devenit şeful administraţiei civile.

Loros: eşarfă lată, brodată cu aur şi bătută în

pietre preţioase, pe care o purta împăratul; element caracteristic costumului imperial.

Maforion: văl care acoperă capul şi umerii femeilor.

Magistru: între secolele al VII-lea şi al X-lea, unul dintre cele mai înalte titluri din ierarhia dregătorilor bizantini; numele vine de la „magistru al oficiilor”; şef al marilor servicii ale Palatului şi statului.

Mappa: pătrat de stofă albă, pe care îl ţinea în mână împăratul sau consulul, tind dădea semnalul de deschidere a jocurilor în hipodrom.

Mare heteriarh: comandantul hetairiei, corp al gărzii imperiale alcătuit din ostaşi străini; începând din secolul al XIII-lea, aceste trupe nu au mai fost întrebuinţate decât la paradă, iar marele heteriarh a devenit un fel de maestru de ceremonii.

Menolog: culegere de vieţi ale sfinţilor pentru fiecare lună a anului.

Mirofor (*a*): purtător de uleiuri parfumate, mir; cuvântul mirofore desemnează cele trei femei (mironosiţe) care s-au dus la mormântul lui Hristos cu „miresme şi miruri”, să-i îmbălsămeze trupul.

Naos: navă; partea centrală a bisericii, între altar şi nartex (pronaos).

Nartex: pronaos; încăpere care precede spre vest naosul; la început alungit ca o tulpină de *fierula nartheca* (din fam. Umbelliferae), de unde şi numele grecesc de *narthex*. Esonartex = n. interior; exonartex = n. exterior.

Niello («tăciune»): pastă neagră, făcută din

amestecul mai multor metale (argint, aramă, plumb), legate printr-o substanţă, şi încrustată în metal.

Octateuc: culegere a primelor opt cărţi din Vechiul Testament (Facerea, Ieşirea, Leviticul, Numerii, Deuteronomul, Iosua, Judecătorii, Rut).

Omofonon: omofor, eşarfă lungă a episcopilor (sau *pallium*), petrecut în jurul gâtului şi căzând dinainte într-o singură fâşie.

Pala şi *Paliotto*: în Italia, panou pentru decorul altarului făcut din materii preţioase.

Pandantiv: triunghi sferic (concav), aşezat cu baza pe circumferinţa calotei şi cu vârful în unghiul format de întretăierea a doua arcuri sau a doi pereţi. El uşurează trecerea de la pătratul bazei la circumferinţa calotei.

Paradigmă: exemplu, model, pildă.

Parakimomen: sens literal «care se culcă alături”; şeful eunucilor destinaţi să asigure serviciul de noapte la palat; acest personaj a devenit confidentul şi, într-un anumit fel, primul ministru al împăratului.

Primicer: adjunctul marelui şambelan al Palatului (*praepositus sacri cubiculi*); şeful personalului. De asemenea, „împărţitor”, superiorul cântăreţilor bisericeşti.

Prodrom: precursor; Ioan Botezătorul (înaintemergătorul).

Proedru: preşedinte; titlu creat în anul 963 pentru Nichifor Focas, spre a desemna cel mai înalt dregător al ordinului senatorial.

Pronaos: v. Nartex.

Proscomidie: v. Pro thesis.

Prothesis: sau proscomidie; loc unde, la început, credincioşii aduceau făina, sau pâinea şi vinul, care, prin jertfa euharistică, deveneau trupul şi sângele Domnului; mai apoi, încăpere situată la stânga absidei (nord), în care, printr-o slujbă de mare însemnătate în biserica răsăriteană, se pregăteşte Sfânta Cuminecătură.

Protoproedru: titlul de proedru fiind acordat unui număr prea mare de persoane şi, prin aceasta, pierzând din valoare, Alexe Comnen înfiinţă noua demnitate de protoproedros (primul dintre proedrii).

Protostrator: cel mai înalt în grad dintre generali.

Rhipidion: ripidă, evantai liturgic, făcut dintr-un disc (sau romb) de metal montat pe un mâner; diaconul îl mişcă deasupra cuminecăturii, pentru a simboliza serafimii bătând din aripi în jurul lui Hristos.

Sakkos: tunică liturgică, lungă până la genunchi, despicată în părţi şi prevăzută cu mâneci scurte; era somptuos brodată; la început era rezervată patriarhului; pe urmă a fost purtată şi de episcopi.

Scyphat: monedă de formă concavă.

Sevastocrator: titlu de demnitar; la crearea lui, în 1081, de către Alexis Comnen, pentru fratele său mai mare, Isaac, acest rang era acela al unui vice-împărat; până în veacul al XIII-lea el era rezervat doar fratelui împăratului; după aceea titlul a fost decernat şi altor rude ale împăratului şi chiar unor nobili străini, care se bucurau de încrederea suveranului lor.

Silenţiari: demnitari (în număr de treizeci) însărcinaţi să vegheze ca în prezenţa împăratului să se păstreze o tăcere religioasă.

Sinazar: culegere de notaţii scurte despre vieţile sfinţilor, în ordinea zilelor în care se sărbătoresc.

Singhel: auxiliar al patriarhului; în ierarhia ecleziastică vine îndată după patriarh. Ulterior a apărut şi titlul de protosinghel.

Spatharocandidai: titlu din ierarhia nobiliară, între spatari (purtători ai spadei) şi protospatari (şeful gărzii spătarilor).

Staurotecă: relicvariu în care se păstra o bucată din „adevărata cruce”.

Tabele (*sau canoane*) *de concordanţă*: tabele de corespondenţă între capitolele celor patru Evanghelii; ele au fost întocmite în veacul al IV-lea de vestitul Eusebiu din Cesareea.

Tablion: pătrat de stofă cusut pe hlamida dregătorilor de la curte.

Tetra pil: monument dreptunghiular; fiecare din laturile sale este străbătută de o uşă mare.

Thorakion: ecuson cusut pe veşminte.

Trabea: togă de ceremonie, în întregime stacojie, sau roşie şi albă, sau brodată cu motive ornamentale; era purtată cu prilejul unor mari ceremonii, mai ales la sărbătorirea unei victorii, sau la deschiderea jocurilor în hipodrom.

Trompă de colţ (*sau de unghi*): fragment de boltă, în formă semiconică, sau în sfert de sferă, formând o suprafaţă de zid ce taie vârful fiecărui unghi al unei prisme pătrate, în aşa fel încât patru trompe să deseneze un octogon pe care se putea

sprijini circumferinţa unei cupole.

Veşmintar: v. Diaconicon.

Vexilar (lat. = *vexilarius*): stegar; port-drapel.

Cuprinde doar publicaţiile cele mai importante şi cele mai recente. La fiecare rubrică sunt menţionate mai întâi cele mai bune lucrări şi cele care cuprind cel mai întins domeniu. Celelalte urmează în ordinea în care sunt abordate în text materiile ce le alcătuiesc subiectul. Articolele din reviste nu au fost citate decât în caz excepţional. Cititorul doritor să afle indicaţii bibliografice suplimentare şi să urmărească mişcarea publicaţiilor ştiinţifice va putea consulta notiţele şi cronicile unor reviste specializate ca *Byzantinische Zeitschrift* (München), *Byzantion* (Bruxelles), *Byzantinoslavica* (Praga), *Orientalia Christiana Periodica* (Roma), precum şi articolele publicate în *Corsi di cultura sul Varte ravennate e bizantină* (Ravenna).

LUCRĂRI GENERALE

ISTORII DE ARTĂ BIZANTINĂ

GRABAR (André), *Le premier art chrétien* (200 – 395), Paris, Gallimard, 1966 (L'UNIVERS DES FORMES); L'âge *d'or de Justinien*. *De la mort de Théodose* à *l'Islam* Paris, Gallimard, 1966 (L'UNIVERS DES FOR MES); *Byzance*. *L'art byzantin du Moyen Âge* (*du*

VIIIE au XVE siècle), Paris, Albin Michel, 1963 (L'ART DANS LE MONDE).

STERN (Henri), *Vart byzantin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966 (LES NEUFS MUSES).

COCHE DE LA FIERTÉ (Étienne), *Art*

paléochrétien; FROLOW (Anatole), *Byzance*; RÉAU (Louis), *Le Monde gréco-slave*, dans *Histoire de l'art*, vol, îi *L'Europe medievale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 1 – 266 (ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE).

TALBOT RICE (David), *Art of the Byzantine Era*, Londra, Thames & Hudson, 1963; *Byzantinische Kunst*, München, Prestel Verlag, 1964; *Byzantine Art*, Londra, Penguin Books, ed. a 3-a, 1962 (A PELICAN BOOK); *The Beginings of Christian Art*, Londra, Hodder & Stoughton, 1957; *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1959 (slabă traducere franceză, sluţită de numeroase contrasensuri şi omisiuni, după *The Art of Byzantium*, Londra, Thames & Hudson, 1959); *The Dark Ages* (cu colaborarea mai multor autori) Londra, Thames & Hudson, 1965.

Bizantino, în *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. II, Veneţia-Roma, Instituto per la collaborazione culturale, col. 623 – 712 (arhitectura de Paolo VERZONE; sculptura şi artele minore de David TALBOT RICE; pictura de Victor LAZAREV).

SAS-ZALOZIECKY (Wladimir), *L'art paléochrétien* şi *Byzance*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, f.a. (Col. HISTOIRE DE L'ART, Payot, VII ŞI VIII).

L. NICKEL (Heinrich), *Byzantinische Kunst*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1964.

BECKWITH (John), The Art of Constantinople. An Introduction to Bizantine Art, Londra, Phaidon, 1961.

BRÉHIER (Louis), L'art byzantin şi

L'expansion de l'art byzantin, în Le Monde byzantin, vol. III, La civilisation byzantine, Paris, Albin Michel, 1950, p. 504 – 570.

ESTETICA ARTEI BIZANTINE

MATHEW (Ger vase), *Byzantine Aesthetics*, Londra, J. Murray, 1963.

MICHELIS (P.-A.), *Esthétique de Vart byzantin*, Paris, Flammarion, 1959.

ENCICLOPEDII

Reallexikon zur byzantinischen Kunst, publicat sub direcţia lui Klaus WESSEL, cu colaborarea lui Marcel RESTLE, Stuttgart, Hiersemann, începând din 1963.

CATALOAGE ALE UNOR EXPOZIŢII ŞI MUZEE

Vart byzantin, *art européen* (Catalogul celei de-a 9-a Expoziţii a Consiliului Europei). Atena, Palatul Zappeion, 1964. (Există şi în versiune greacă şi engleză.)

COCHE DE LA FIERTÉ (Étienne), *Vantiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, Editions de l'Œil, 1958.

KITZ ÎNGER (Ernst), *Early Medieval Art in the British Museum*, Londra, Trustees of the British Museum, 1955.

Victoria and Albert Museum. Late antique and Byzantine Art. Londra, Her Majesty's Staţionery Office, 1963.

BRÖKER (G.) şi JOKSCH (Thea), *Wegleitung durch die Frühehristlich-byzantinische Sammlung* (Staatliche Muséen zu Berlin), Berlin, 1964.

SOTIRIOU (Georges), *Guide du Musée byzantin d'Athènes*, Atena, Hestia, 1932

(traduceie de O. MERLIER); ed. 3-a în lb. greacă, 1956.

FRATLI (Nezih), A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul, Istanbul, 1955.

BANCK (Alice), *Byzantine Art in the Collections of the U.B.S.S.*, Leningrad-Moscova, Sovietski Hudozhnik, 1967 (text în rusă şi în engleză); *Vart byzantin au Musée de l'Ermitage*, Leningrad, 1960.

The Dumbarton Oaks Collection. Harvard University, Handbooky Washington, 1955.

ROSS (Marvin C.), Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Î: Metalwork, Ceramics, Glass, Painting; II Jewellery, Washington, 1962 şi 1964.

Turcia

Turquie. Geneva-Paris, Nagel, 1965. (LES GUIDES NAGEL.)

AKURGAL (Ekrem), MANGO (Cyril), ETTINGHAUSEN (Richard), *Trésors de la Turquie*, Geneva, Schina, 1966 (LES TRÉSORS DU MONDE).

Constantinopol.

TALBOT RICE (David), *Constantinople*, Paris, Albin Michel, 1965 (CITÉS D'ART).

SHERRARD (Philip), *Constantinople. Iconography of a Sacred City*, Londra, Oxford University Press, 1965.

EYICE (Semavi), Istanbul. Petit Guide à travers les monuments byzantins et tures, Istanbul, 1955.

J AN ÎN (René), Constantinople byzantine.

Développement urbain et répertoire topographique, ed. 2-a revăzută şi adăugită, Paris, Institut français d'études byzantines, 1965; La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, Partea întâi: Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, vol. III: Les églises et les monastères, Paris, 1953.

HÜRLIMANN (Martin), *Istanbul-Konstantinopel*, Zürich, Atlantis, 1960.

Grecia

CRANAKI (Mimica) şi EDELSTEIN (Simon), *Grèce byzantine*, Lausanne, Guide du Livre et Editions Clairefontaine, 1962.

Cipru

SACOPOULO (Marina), *Chypre d'aujourd'hui*, Paris, G. – P. Maisonneuve et Larose, 1966.

PAPAGEORGIOU (A.), Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, 1965 (PICTURE BOOK, 2).

STYLIANOU (Andreas and Judith), *The Painted Churches of Cyprus*, Londra, Probsthain, 1964.

Italia

Roma.

MATTHIAE (G.), *Le Chiese di Roma dal IV al X Secolo*, Roma, Capelli, 1962 (ROMA CRISTIANA, III).

Ravenna.

BOVINI (Giuseppe), *Ravenne, Ville d'art*, Ravenna.

A. Longo, 1966; *Les églises de Ravenne*, Novara, Institute Geografico de Agostini, 1957 (MUSÉES ET MONUMENTS) (ambele volume

există şi în versiune italiană).

DEICHMANN (Fr. – W.), *Frühehristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1958.

FARIOLI (Raffaella), *Ravenna paleocristiana scomparsa*, Ravenna, Arti grafiche, 1961.

Articole în revista Felix-Ravenna şi în Corsi di cultura suWarte ravennate e bizantină.

Veneţia.

DEMUS (Otto), *The Church of San Marco în Venice*. *History*. *Architecture*. *Sculpture*. Washington. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960 (DUMBARTON OAKS STUDIES, 6).

Egiptul Coptic

Vart copte. (Petit Palais, Paris 17 juin – 15 septembre 1964), Paris, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, 1964. Koptische Kunst. Christentum am Nil, Essen, Villa Hügel, 1963.

Christentum am Nil, Internaţionale Arbeitstagung zur Ausstellung „Koptische Kunst*, Villa Hügel, editat de Klaus WESSEL, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1964.

WESSEL (Klaus), *Vart copte*. *Vart antique de la Basse Époque en Égypte*, Bruxelles, Ed. Meddens, 1964 (destul de slabă traducere franceză după *Koptische Kunst*, *Die Kunst der Spätantike în Ägypten*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1963).

BADAWY (Alexandre), *Guide de l'Égypte chrétienne*. *Musée copte*, *églises*, *monastères*. Cairo, Societatea de arheologie coptă, 1953.

VOLBÁCH (XV. Fr.), Copţi, centri e tradizioni,

în Enciclopedia universale deivarte, vol. III, col. 786 – 799.

Palestina

BAGATTI (Bellarmino), *Varcheologia cristiana* în *Palestina*, Florenţa, Sansoni, 1962.

CROWFOOT (J.-W.), *Early Churches în Palestina*, Londra, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1941.

Siria

SOURNIA (Jean-Charles et Marianne), *L'Orient des premiers chrétiens*, *Histoire et archéologie de la Syrie byzantine*, Paris, Arthème Fayard, 1966 (RÉSURRECTION DU PASSÉ).

Sinai

CHAMPDOR (Albert), *Le Mont Sinai et le monastère Sainte-Catherine*, Paris, Albert Guillot, 1964 (LES HAUTS LIEUX DE L'HISTOIRE).

GERSTER (G.), *Sinai*, Paris, Plon, 1961.

SKROBUCHA (H.), *Sinai*, fotografii de G.W. ALLEN, Olten, Urs-Graf, 1959 (STÄTTEN DES GEISTES).

Macedonia

HODDINOTT (R.-F.), Early Byzantine Churches în Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Iniţial Development of East Christian Art, Londra, Macmillan, 1963.

Iugoslavia

PILLEMENT (Georges), *La Yougoslavie inconnue*, Paris, Grasset, 1967.

STEWARD (Cecil), *Serbian Legacy*, G. Allen & Unwin, 1959. *Jugoslavia*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 8, col. 375 şi urm.

Bulgaria

La culture medievale bulgare, Sofia, Ed. În limbi străine, 1964.

DIMITROV (Dimitrie P.), *La Bulgarie, pays de civilizations anciennes*, Sofia, Ed. În limbi străine, 1961.

BEŠEVLIEV (Veselin) şi IRMSCHER (Johannes), *Antike und Mittelalter în Bidgarien*, Berlin, Academia, 1960.

Kunstschätze în Bulgarischen Muséen und Klöstern, Essen, Villa Hügel, 1964.

Trésors des Musées bulgares depuis le Xe siècle avant Jésus-Christ, Paris, Galerie Charpentier, 1963.

România

VĂTĂŞIANU (Virgil), Istoria artei feudale în Ţările Române, vol. I: Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului, Bucureşti, Editura Academiei, 1959.

Rusia

ALPATOV (M.W.), Trésors de Vart russe, Paris, Cerele d'art, 1966; Découvertes et recherches dans le domaine de L'histoire de Vart en U.R.S.S. depuis 1940, III: Vart medieval, în Vinformation d'histoire de Vart (Paris), vol. 6, 1961, p. 121 – 141.

BLANKOFF (Jean), *Vart de la Russie ancienne*, Bruxelles, 1963.

GRABAR, (I.-E.), LAZAREV (Victor-N.) şi KEMENOV (V.-S.), *Geschichte der russischen Kunst* (traducere germană după *Istorija Russkogo Iskusstra*, publicată de Academia de Ştiinţe a U.R.S.S.) publicată, începând din 1957, şi la Dresda, Verlag der Kunst (primele trei volume ne

interesează îndeosebi).

Armenia

TSHUBINASHVILI (G.), Armeni. Centri e tradizioni, în Enciclopedia universale delvarlez vol. I, col. 706 – 718.

IZMAILOVA (T.) şi AIVAZIAN (M.), *Iskusstro Armenii* (arta armeană) (în lb. rusă), Moscova, Iskusstro, 1962.

NERSESSIAN (Sirarpie DER), *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 1947.

Georgia

AMI RAN ASH VILI (G.), *Istorija Gruzinskogo Iskusstra* (Istoria artei georgiene) (în lb. rusă), Moscova, Iskusstro, 1963.

TSHUBINASHVILI (G.), *Georgiani centri*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 5, col. 709 – 726.

ICONOGRAFIE

RÉAU (Louis), *Iconographie de Vart chrétien*, 6 volume, Paris, Presses Universitaires de France, 1956 – 1959.

AUREN HAMMER (Hans), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viena, Hollinek, în curs de publicare începând din 1959.

CAPIZZI (C.), *Pantocrator*. *Sugg io d'essegesi litterarioiconografica*. Roma, Institutul Pontifical de studii orientale, 1964 (ORIENTALIA CHRISTIANA PERIODICA, 170).

GRONDIJS (L.-H.), Viconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix, ediţia 2-a, Utrecht, Kemink, 1947; Autour de Viconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix, Leiden, Brill, 1960.

VILLETTE (Jeanne), La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIE au VIIE siècle, Paris, Laurens.
1957.
GIESS (Hildegard), Die Darstellung der Fusswaschung Christi în den Kunstwerken des 4. – 12. Jahrhunderts, Frankfurt, Herder, 1962.
VÉZIN (Gilberte), *L'adoration et le cycle des Mages dans Vart chrétien primitif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
BRENK (Beat), Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weligerichtbildes, Viena, Hermann Böhlau, 1966 (WIENER BYZANTINISTISCHE STUDIEN, III).
WELLEN (G.-A.), Theotokos. Eine Ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild în frühehristlicher Zeit, Utrecht-Anvers, Het spectrum, 1961.
LAFONTAINE-DESOGNE (Jacqueline), *Iconographie de VEnfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2 vol., Bruxelles, Palais des Académies, 1964.
COLL INET-GUERI N (Marthe), *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.
SOTOMAYOR (M.), *S. Pedro en la iconografia paleocristiana*, Granada, Facultatea de teologie, 1962 (BIBLIOTECA TEOLOGICA GRANADINA. 5).
DAVID-DANEL (Marie-Louise), *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille, Morel et Corduant.
1958.

ARHITECTURĂ

KRAUTHEIMER (Richard), *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965 (THE PELICAN HISTORY OF ART).

MAC DONALD (William L.), *L'architecture paléo-chrétienne et byzantine*, Paris, Editions des Deux-Mondes, 1962.

ORLANDOS (An. – C.), V architecture byzantine, în Vart byzantin, art européen, Atena, 1964, p. 113 – 123.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

BOURGUET (Pierre du), *La peinture paléo-chrétienne*; CHATZIDAKIS (Manolis) şi GRABAR (André), *La peinture byzantine et du Haut Moyen Âge*, 2 vol. Paris, Pont Royal, 1965 (LE LIVRE-MUSÉE).

PAPAIOANNOU (Kostas), *La peinture byzantine et russe*, Lausanne, Editions Rencontre, 1965 (HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA PEINTURE, 5).

GRABAR (André), *La peinture byzantine*, Geneva, Schira, 1953.

LAZAREV (Victor-N.), *Istorija vizantinijskoj jivopisi* (Istoria picturii bizantine), (în lb. rusă), 2 vol., Moscova, Iskusstro, 1947.

AMMAN (Alberto-M.), *La pittura sacra bizantină*, Roma, Institutul Pontifical de studii orientale, 1957.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Les mosaïques et les fresques*, în *Vart byzantin*, *art européen*, Atena, 1964, p. 211 – 217.

L'ORANGE (H.-P.) und NORDHAGEN (P.-J.),

Mosaik von der Antike bis zum Mittelalter, München, F. Bruckainann, 1960.

YVEIDLÉ (Wladimir), *Mosaïques paléo-chrétiennes et byzantines*, Milano-Florenţa, Electa Editrice, 1954.

DEMUS (Otto), Byzantine Mozaic Decoration. Aspects of Monumental Art în Byzantium. Londra, Kegan Paul, 1948.

COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL, New York Graphic Society: *Grèce*. *Mosaïques byzantines*, prefaţă de André GRABAR, introducere de Manolis CHATZIDAKIS, 1959; *Chypre*. *Mosaïques et fresques byzantines*, prefaţă de A.H.S. MEGAW\ introducere de Andreas STYLIANOU, 1963; *Yougoslavie*. *Fresques medievales*, prefaţă de David TALBOT RICE, introducere de Svetozar RADOJČIČ, 1955 (cu o ediţie de format mic şi cu preţ redus: TALBOT RICE (D.); *Fresques medievales de Yougoslavie*, Paris, Flammarion, 1963, UNESCO, LE GRAND ART EN ÉDITIONS DE POCHE; *Bulgarie*. *Peintures murales du Moyen Âge*, prefaţă de André GRABAR, introducere de Hristo Mi J ALE V, 1961; *Roumanie*, *Église** *peintes de Moldavie*, prefaţă de André GRABAR, introducere de George OPRESCU.

ICOANE

WEITZMANN (Kurt), CHATZIDAKIS (Manolis), MIJATEV (Kristo), RADOJČIČ (Svetozar), *Frühe Ikonen*, *Sinai*, *Griechenland*, *Bulgarien*, *Jugoslavien*, Viena, Anton Schroll & Co., 1965.

FELICETTI-L1 EBENFELS (Walter),

Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne, Urs Graf, 1956.

XYNGOPOULOS (André), *Les icônes portatives*, în *Vart byzantin*, *art européen*, Atena, 1964, p. 229 – 234.

TALBOT RICE (David), *Byzantine Icons*, Londra, Faber.

1959.

WEIDLE (Wladimir), Les *icônes byzantines et russes*, Florenţa, Electa Editrice, 1950.

SOTIRIOU (G. şi M.), *Icônes du Mont Sinaï* (în lb. greacă), 2 volume, Atena, Institut français, 1956 şi 1958.

MÂNIA TUŘI

WEITZMANN (Kurt), *Les manuscrits*, în *L'art byzantin*, *art européen*, Atena, 1964, p. 290 – 295.

DIRINGER (D.), The Illuminated Book. Its History and Production, Londra, Faber and Faber, 1958.

Bibliothèque nationale. Byzance el la France medievale. Manuscrits à peintures du IP au XIVE siècle, Paris, 1958.

Les Trésors de la Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. Les manuscrits grecs. Comentarii de Marie-Louise CONCASTY, Paris, Editions filmées d'art et d'histoire, 1939.

SCULPTURĂ

BETTINI (Sergio), La sculpture byzantine, în L'art byzantin, art européen, Atena, 1964, p. 127 – 130.

GRABAR (André), Sculptures byzantines de Constantinople (IVE – X* siècle), Paris, Adrien-Maisonneuve.

1963 (BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE D'ISTANBUL).

ARTE SOMPTUARE

Fildeşuri

WEITZMANN (Kurt), *Ivoires*, în *L'art byzantin*, *art européen*, Atena, 1964, p. 143 – 148.

Metale preţioase

ROSS (Marvin G.), Le travail de Vor; VOLBÁCH (W.- F.), Le travail de Vargent; ROSS (M.-C.), Le travail du bronze, în L'art byzantin, art européen, Atena, 1964, p. 357 – 362, 406 – 411, 437 – 441.

Monede

BAROZZI (Aloisius), *Byzantium and Numismatics*, Chicago, Argonauts, 1966.

LONGUET (H.), *Introduction à la numismatique byzantine*, Londra, Spink and Son, 1961.

GOOD ACRE (Hugh), *A Handbook of the Coinage of the Byzantine Empire*, Londra, Spink and Son, reeditare 1960.

STAZIO (Attilio), *Bizanzio*, Roma, Instituto italiano di numismatica (ARTE E MONEDA, 2).

Emailuri

ROSS (Marvin C.), *Le travail de l'émail*, în *L'art byzantin*, *art européen*, Atena, 1964, p. 389 – 397.

Ţesături

VOLBÁCH (W.-F.), Îl tessuto nell'arte antica, Milano, Fratelli Fabbri, 1966 (ELITE); Les tissus byzantins, în L'art byzantin, art européen, p. 458 – 465.

FLEMMING (Ernst), *Les tissus*, nouvelle édition, texte et composition par Renate JAQUES, Paris, Morancé, 1957.

INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

RUNCIMAN (Steven), Byzantine Art and Western Mediaeval Taste; TALBOT RICE (David), Britain and the Byzantine World in the Middle Ages; BUCHTHAL (Hugo), Byzantium and Reichenau; VOLBÁCH (W.F.), Byzanz und sein Einßuss auf Deutschland und Italien, în Byzantine Art, an European Art, Lectures, Atena, 1966, p. 1-60, 89 – 120.

RUNCIMAN (Steven), *Byzance et l'Occident*, în *Vart byzantin*, *art européen* Atena, 1964, p. 65 – 86.

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE ÎN PROVINCIILE

RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ŞI ARTA BIZANTINĂ DE

LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÂNĂ

LA INTERZICEREA ICOANELOR (720)

GENERALITĂ ŢI

GOUGH (Michael), *The Early Christians*, Londra, Thames & Hudson, 1961 (ANCIENT PEOPLES AND PLACES).

SYNDICUS (Eduard), *Die Frühehristliche Kunst*, Aschaffenburg, P. Pattloch, 1960 (DER CHRIST ÎN DER WELT).

MEER (Frédéric van der) şi MOHRMANN (Christine), *Atlas de l'antiquité chrétienne*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1960.

MEER (Frédéric van der), *Allchristliche Kunst*, Köln, J. – P. Bachem, 1960.

VOLBÁCH (Wolfgang-Fritz), *Früchristliche Kunst*. *Die Kunst der Spätantike în Westund Osström*, fotografii de Max HIRMER, München, Hirmer, 1958.

TESTINI (P.), *Archeologia cristiana*, Roma-Paris, Desclée & Co., 1968.

MOREY (Charles-Rufus), *Early Christian Art*, ediţia a 2-a, Princeton University Press, 1953.

BONICATTI (Maurizio), Studi di sloria dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto medioevo, Roma, De Luca, 1963.

AM ALOV (D.V.), *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, traducere din lb. rusă de El. Şi S. SOBOLEVITCH; editată de C. MANGO, New Brunswick, Rutgers University Press, 1961.

KITZINGER (Ernst), *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, München, 1958 (BERICHTE ZUM XI. INTERNATIONALEN BYZANTINISTEN-KONGRESS, IV, I).

ARHITECTURĂ

DAVIES (J.G.), The Origin and Development of Early Christian Church Architecture, Londra, SCM Press, 1952.

Bazilici cu şarpantă

ORLANDOS (Anastase C.), *Bazilica paleocreştină cu şarpantă din bazinul Mediteranei* (în lb. greacă), 3 volume, Atena, Societatea arheologică, 1954.

LEMERLE (Paul), Philippes et la Macédoine orientale à L'époque chrétienne et byzantine,

Paris, de Boccard, 1943; À propos des basiliques paléochrétiennes de Grèce, în Bulletin de correspondance hellénique, t. 70, 1946, p. 319 – 328.

LASSUS (Jean), *Sanctuaires chrétiens de Syrie*. Paris, Geuthner, 1947.

TCHALENKO (Georges), *Villages antiques de la Syrie*, Paris, Geuthner, 1947.

MARŢI NELLI (Patrizia), *Caratterisliche architelloniche degli edifici paleocristiani din Ravenna*, Ravenna, Dante, 1964 (QUADERNI DI ANTICHITÀ RAVENNATI, CRISTIANE E BIZANTINE, 4).

DE ANGELIS D'OSSAT (Guglielmo), *Studi ravennati* (*problemi di architettura paleocristiana*), Ravenna, Dante, 1962 (STUDI D'ARTE PALEOCRISTIANA, BIZANTINĂ ED ALTOMEDIOEVALE, 11).

Edificii cu plan central

GRABAR (André), *Martyrium*, 3 volume, Paris, Collège de France, 1946.

KHATCHATRIAN (A.), *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, Collège de France, 1962.

Sfânta-Sofia de la Constantinopol

VAN NICE (Robert L.), *Saint Sophia în Istanbul*. *An architectural Survey*. Washington, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1966.

Arhitecturi profani

The Great Palace of the Byzantine Emperors. *First Report*, Oxford, University Press, 1947; *Second Report*, Edinburgh, University Press, 1958.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

DORI GO (Wladimiro), *Pittura tardoromana*, Milano, Feltrinelli, 1966.

IHM (Christina), Die Programme des christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, Franz Steiner, 1960.

Mozaicuri parietale

Israël. Mosaïques anciennes. Prefaţă de Meyer SCH APIRO, introducere de M. AVI-YONAH, New York, Graphic Society, f.a. (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

Israeli Mozaics of the Byzantine Period. Introducere de Ernst KITZINGER, New York, New American Library, 1965 (A MENTOR-UNESCO ART BOOK).

Grecia

PELE KAN IDES (Stylianos), Gli afrreschi paleocristiani ed i piu antichi mozaici parietali di Salonicco, Ravenna, Dante, 1963 (QUADERNI… 2).

PROCOPIOU (Angelo), *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, traducere franceză de V. MOURELOS, Atena, 1962.

TORP (Hjalmar), *Mosaïkkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki*, (în lb. norvegiană), Oslo, Gyldendall.

1963.

Ravenna

BOVINI (Giuseppe), *Mosaïques de Ravenne*, traducere franceză de R. GUILLAND, Paris, Plon, 1957.

NORDSTRÖM (Carl-Otto), Ravennastudien-Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1957.

GERKE (Friedrich), Das Christusmosaik in der Laurentius-Kapelle der Galla Placidia în Ravenna, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1965.

BOVINI (Giuseppe), Sanť Apollinare Nuovo di Ravenna, Milano, Silvana, 1961; Mozaici di S. Apollinare Nuovo, Faenza, Fratelli Lega, 1959; Mozaici di Sant'Apollinare Nuovo. Îl ciclo cristologico, Florenţa, Arnaud, 1958; La vita di Christo noi mozaici di S. Apollinare Nuovo, Ravenna, 1959; San Vitale di Ravenna, Milano, Silvana, 1955.

KOSTOF (Spiro K.), *The Ortodox Baptistery of Ravenna*, New Haven şi Londra, Yale University Press, 1965.

BRESCHI (Maria Grazia), La Cattedrale et il Battistero degli ariani a Ravenna, Ravenna, Dante, 1965 (QUADERN I... 6).

TOESCA (P.), *S. Vitale de Ravenna*, *Les Mosaïques*, ediţie franceză, Paris, Amiot-Dumont, 1952.

DINKLER (Erich), *Das Apsismosaik von S. Apollinare* în *Classe*, Köln şi Opladen, Westdeutscher Verlag.

1964.

WESSEL (Klaus), Das Mosaik aus der Kirche San Michele în Africisco, Berlin, 1955.

Siânta-Sofia de la Constantinopol

WHITTEMORE (Th.), The Mozaics of Sf. Sophia al Istanbul. Preliminary Report of the First

Year’s Work. The Mozaics of the Narthex, Oxford, University Press, 1933.

UNDERWOOD (Paul-A.), Notes on the Work of the Byzantine Institute în Istanbul, 1954 şi 1957 – 1959, în Dumbarton Oaks Papers, vol. 9 – 10, 1956, p. 291 – 300 şi vol. 14, 1960, p. 209 – 210.

Roma

MATTHIAE (G.), *Pittura romană de-l medioevo*, vol. I (*Secoli 4 – 10*), Roma, Fratelli Palombi, 1966.

KARPP (Heinrich), *Die Alosaiken în S. Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1966.

CECCHELLI (C.), I Mozaici della Basilica di S. Maria Maggiore, Torino, Ilte, 1956.

BRODSKY (N.-A.), L’iconographie oubliée de l’arc éphésien de Sainte-Marie Majeure à Rome, Bruxelles, Byzantion, 1966.

ROMANELLI (Pietro) şi NORDHAGEN (Per Jonas), *S. Maria Antiqua*, Roma, Libreria dello Stato.

1965.

ťastelseprio

BOGNETTI (G.-P.), *Castelseprio*; *archeologie*, *art et histoire*, Veneţia, Neri Pozza, 1960.

BOGNETTI (G.-P.), CHIERICI (G.), GAP IT AN I D’ARZAGO (Albert de), *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, Fondazione treceani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1948.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), Illustration în Roü and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton, University Press, 1947;

Ancient Book Illumination, Cambridge, Harvard University Press, 1959.

BIANCHI BANDINELLI (Ranuecio), *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad* (*Ilias Ambrosiana*), Olten, Urs-Graf, 1955 (la care se adaugă studiile cuprinse în *Studí Miscellanei*, vol. I, Roma, Bretschneider, 1961).

Ilias Ambrosiana, Olten, Urs-Graf, 1953 (ed, facsimil).

Dioscorides Pedianus, *Vollständige Facsimile-A ugsgabe des Wiener Dioskurides*, Graz, Akademische Druckund Verlaganstalt, în curs de publicare începând din 1966.

VVELLESZ (Emmy), *The Vienna Genesis*, Londra, Faber and Faber, 1960.

GOES (Albrecht), *Genesis*, Hamburg, 1956.

GRABAR (André), ls peintures de VEvangèliaire de Sinope, Paris, 1948.

CECCHELLI (C.), FURLANI (J.), SALMI (M.), *The Babbula Gospels*. *Facsimile Edition*, Olten, Urs-Graf, 1959.

LEROY (Jules), *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, Geuthner, 1964.

DOURNOVO (Lydia – a.), *Miniatures arméniennes*, Paris, Editions du Cerele d'Art, 1960.

SCULPTURĂ

INAN (Jale), ROSENBAUM (Elizabeth), *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture în Asia Minor*, Londra, Oxford University Press, 1966.

RA GON A (A.), I Tetrarchi dei gruppi porfirei di S. Marco în Venezia, Caltagirone, 1963.

BOGATTI (Giovanni), *La colonna coclide istoriata*, Roma, Bretschneider, 1960.

VERZONE (Paolo), Un monumento dell'arte tardo-romana în Isauria, Alahan Monastir, Torino, Viglongo, 1956.

BECKWITH (John), *Coptic Sculpture 300 – 1300*, Londra, A. Tiranti, 1963.

ARTE SOMPTUARE

Fildeşuri

VOLBÁCH (Wolfgang-Fr.), Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, ediţia a 2-a, Mainz, 1952.

METZ (Peter), *Elfenbein der Spätantike*, München, Hirmer, 1962.

Metale preţioase

STRONG (D.-E.), *Greek and Homan Gold and Silver Plate*, Londra, Methuen & Co., 1966 (METHUEN S HANDBOOK OF ARCHAEOLOGY).

CRUIKSHANK DODD (Erica), *Byzantine Silver Stamps*. Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1961 (DUMBARTON OAKS STUDIES, VII).

GRABAR (André), *Les ampoules de Terre Sainte* (*Monza*, *Bobbio*), Paris, C. Klincksieck, 1958.

COCHE DE LA FIERTÉ (Étienne), *Bijoux du Haut Moyen Âge*, Lausanne, Payot (ORBIS PICTUS).

Monede

ALFÖLDI (Maria-R.), *Die Constantinische Goldprägung*, Mainz, Römisch-Germanische Zentral-Muzeum, 1963.

RESTLE (Marceli), *Kunst und byzantinische*

Münz prägung von Justinian I bis zum Bilderstreit, Atena, Byzantinischneugriechisches Jahrbuch, 1964 (TEXTE UND FORSCHUNGEN ZUR BYZANTINISCHENNEUGRIECHISCHEN PHILOLOGIE, 47).

BRECKENRIDGE (James-D.), *The Numismatic Iconography of Justinian* II, New York, The American Numismatic Society, 1959.

Ţesături

COLJLIN WEIBEL (Adèle), *Two Thousands Years of Textiles*, New York, Pantheon, 1952.

ZALOSCER (H.), *Les tissus coptes*, Lausanne, Payot, 1963 (ORBIS PICTUS).

BOURGUET (Pierre du), Musée Naţional du Louvre, Catalogue des étoffes coptes, vol. I, Paris, 1964.

CRIZA ICONOCLASTĂ

GRABAR (André), L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris, Collège de France, 1957.

GRABAR (Oleg), Islamic Art and Byzantium, în Dumbarton Oaks Papers, vol. 18, 1964, p. 67 – 88.

ETTINGHAUSEN (Richard), *La peinture arabe*, Geneva, Schira, 1962.

TRÜMPELMANN (Léo), Mschatta. Ein Beitrag zur Bestimmung des Kunstkreises, zur Datierung und zum Stil der Ornamentik, Tübingen, Niemeyer, 1962.

Miniaturi

FROLOW (An.), La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales, în Revue de

L'histoire des religions, vol. 163, 1963, I, p. 201 – 223. (Cu observaţiile critice ale lui André GRABAR, în Cahiers archéologiques, vol. 15, 1965, p. 75 – 82).

Influenţa artei bizantine în Europa occidentală

BECKWITH (John), Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne în Karl der Grosse, vol. III, Karolingische Kunst, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, p. 288 – 300.

CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÂNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI

DE CĂTRE CRUCIAŢI (843 – 1204)

ARHITECTURĂ

DELVOYE (Charles), L'architecture byzantine au XIE siècle, în The Proceeding of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966, Londra, 1967, p. 225 – 234.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Monuments byzantins en Afrique et Béotie*, Atena, Editions d'Athènes, 1956*

MI JATEV (Kristo), *Architektura v srednovekovna Bulgarija* (Arhitectura în Bulgaria medievală) (în lb. bulgară), Sofia, Academia bulgară de Ştiinţe, Inst, arheologic, 1965.

DEROKO (A.), *Monumenlalna i dekoralivna architektura* cu *srednjevekovno Srbili* (Arhitectura monumentală şi decorativă din Serbia în Evul Mediu), (în lb. sârbă cu rezumat în franceză şi în engleză), Belgrad, Academia de ştiinţe, ediţia a 2-a, 1962.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

TALBOT RICE (David), *The Twelfth Century Renaissance în Byzantine Art*, University of Hull Publications, 1965.

HADERMANN-MISGUICH (Lydia), Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIIE siècle, în Byzantion, vol. 35, 1965, p. 429 – 448.

Sfântasofia de la t'onstantinopol

MANGO (Cyril), *Materials for the Study of the Mozaics of St. Sophia al Istanbul*, Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1962.

MANGO (Cyril), HAWKINS (Ernest J.W.), *The Apse Mozaics of St. Sophia al Istanbul*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 19, 1965, p. 113 – 149.

Grecia

XYNGOPOULOS (André), *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, Myrtidis, 1955.

PAPADOPOULOS (Karolíně), Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkéôn în *Thessaloniki*, Graz-Köln, Hermann Böhlau, 1966 (BYZANTINĂ VINDOBONENSIA, II).

PELE KAN I DIS (Stylianos), *Kastoria*, vol. I, planşe, Salonic, Societatea de studii macedonene, 1953.

Cappadocia

THIERRY (Nicole et Michel), *Nouvelles églises rupestres de Cappadore*, Paris, G. Klincksieck, 1963.

Cipru

SACOPOULO (Marina), *Asinou en 1106*,

Bruxelles, Byzantion, 1966.

Iugoslavia

HAMANN-MAC LEAN (Richard), HALLENSLEBEN (Horst), Die monumentalmalerei în Serbien und Makedonien vom fi. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Gieszen, Wilhelm Schmitz, 1963.

RADOJGIČ (Svetozar), *Staro srpsko slikarsivo* (Vechea pictură murala sârhă) (în lb. sârbă), Belgrad, Nolit, 1966.

BIHALJI-MERIN (Oto), Fresques et icônes. Vart medieval serbe et macédonien, München, II. Reich, 1958.

MILLET (Gabriel), *La peinture du Moyen* /lge? *en Yougoslavie*, 3 fascicule prezentate de An. FROLOW, Paris, de Boccard, 1954 – 1962.

Colecţia *l'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavia: Vojislav DJURIČ; Sainte-Sophie d'Ochrid, 1966; Petar MILJKOVIČ-PEPEK, *Nerezi*, 1966; Ani.

NIKOLOVSK1, Les fresques de Kurbinovo, 1961.

Rusia

LAZAREV (Victor-N.), *Old JRussian Murals and Mozaics*, Londra, Phaidon Press, 1966; *Mosaiki Sophii Kievskij*, *Michailovskie Mozaiki* (cu un rezumat în lb. franceză), *Iskusstro Novgoroda*, *Freski Staroj Ladogi*, Moscova, Iskusstro, 1960, 1966, 1947, 1960.

Georgia

AMIRANASHVILI (G.), *Istorija Gruzinskoj Monumentalbnoj Zhivopisi* (Istoria picturii monumentale georgiene) (în lb. rusă), vol. I, Sakhelgami, 1957»

Veneţia

TOESGA (P.), FORLATI (F.), *Mosaïques de Saint-Mare*, Paris, Pion, 1959.

WEIDLÉ (Wladimir), *I mozaici mediaevali di San Marco*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Schira, 1965

(L'ARTE RACCONTA, 6).

Italia meridională şi Sicilia

MORI SAN I (Ottavio), *Bisanzio e la pittura cassinese*, Palermo, Instituto di storia dell'arte della Université, 1955; *Gli affreschi di Sanť Angelo în F or mis*, Neapole, Di Mauro, 1962.

WETTSTEIN (Janine), Sanť Angelo în Formis et la peinture medievale en Campanie, Geneva, Droz, 1960.

CAUZA (Raffaello), *Gli affreschi di Sanť Angelo* în *Formis*. Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Schira, 1965

(L'ARTE RACCONTA, 15).

DEMUS (Otto), *The Mozaics of Norman Sicily*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1949.

TOESCA (P.), Les mosaïques de la Chapelle Palatine de Païenne, Paris, Amiot-Dumont, f.a.

KITZ ÎNGER (Ernst), *I Mozaici di Monreale*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1960.

BETTINI (Sergio), *I mozaici di Monreale*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Schira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 20).

ICOANE

LAZAREV (Victor), DEMUS (Otto), *U.R.S.S. leones anciennes de Russie*, New York Graphic Society, 1958 (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

LAZAREV (Victor), *leones russes*, Paris, Flammarion, 1963 (UNESCO. LE GRAND ART EN ÉDITION DE POCHE).

ONASCH (Konrad), *Ikonen*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1961.

WEITZMANN (Kurt), Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, în Proceedings of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966, p. 207 – 224.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln şi Opladen.

WESTDEUTSCHER VERLAG, 1963; Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus Mittelund Spätbyzantinischer Zeit, Hamburg, Fr. Willig, 1963; The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance, Princeton, University Press, 1948; Greek Mythology în Byzantine Art, Princeton, University Press, 1951.

Greek Manuscripts. Catalogue of an Exhibition held în connection with the Xlllth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, Bodleian Library, 1966.

PÄCHT (O.), *Byzantine Illumination*, Oxford, Bodleian Library, 1952 (BODLEIAN LIBRARY PICTURE BOOKS, 8).

DUFRENNE (Suzy), Villustration des Psautiers grecs du Moyen Âge (Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731), Paris, Klincksieck, 1966 (BIBLIOTHÈQUE DES CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES, 1).

SCULPTURĂ

LANGE (Reinhold), *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1964 (BEITRÄGE ZUR KUNST DES CHRISTLICHEN OSTENS, I).

NERSESSIAN (Sirarpie DER), *Aght amar*, *Church of the Holy Cross*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

IPŞIR00LU (M.-S.), *Die Kirche von Achthamar*. *Bauplastik im Leben des Lichtes*, Berlin şi Meinz, Florian Kupferberg, 1963.

ARTE SOMPTUARE

MURARO (M.), GRABAR (André), *Les trésors de Venise*, Geneva, Schira, 1963.

Fildeşuri

BECKWITH (John), *The Veroli Casket*, Londra, Her Majesty’s Staţionery Office, 1962.

Steatite

HATZINICOLAOU (Anna), *Steatites*, în *Vart byzantin*, *art européen*, Atena 1964, p. 191 – 193.

Emailuri

SOMOGYI (A.), *Az Esztergomi bizânei sztaurolheka* (Stauroteca bizantină de la Esztergom) (în lb. maghiară, cu un rezumat în germană), Budapesta, 1959.

Mi HALI K (S.), Problematik der Bekonstruktion der Monomachos-Krone, în Acta Historiae artium Academiae scientiarum hungaricae, vol. 9, 1963, p. 199 – 243.

BÁRÁNY-OBERSHALL (M. von), *Die Sankt Stephanskrone und die Insignien des Königreichs Ungam*, Viena-München, Herold, 1961 (DIE KRONEN DES HAUSES OESTERREICH, III).

VOLBÁCH (VV. – Fr.), PERTUSI (A.), BISCHÖFE (B.), HAHNLOSER (H.-R.), FIOCCO (G.), *La Pala d'oro*, Florenţa, Sansoni, 1966 (IL TESORO DI SAN MARCO, 1).

AMIRNACHVILI (G.), *Les émaux de Géorgie*, text tradus de HIRSCH (Fr.), Paris, Editions du Cercled art, 1962.

Ţesături

M ÜLLER-CIIRI STEN SEN (Sigrid), *Das Güntheriuch im Bamberger Domschatz*, Bamberg, Eigenverlag Difizesan-Museum, 1966.

INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE

În Europa occidentală şi centrală

BELTING (Hans), Die Basilica dei SS. Martiri în Cimilile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus, Wiesbaden, Franz Steiner, 1962.

GRODECKI (Louis), *Au seuil de Vart roman*. *U architecture ottonienne*, Paris, Armand Colin, 1958 (COLLECTION HENRI FOCILLON).

CAMES (Gérard), Byzance et la peinture romane de Germanie. Apports de l'art grec post iconoclaste o Ventuminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de majesté et les Evangiles, Paris, A. et J. Picard, 1966.

METZ (Peter), Ottonische Buchmalerei. Evangeliar Otto UI und Perikopenbuch Heinrich II, München, Ilirmer, 1959.

G R AB AR (André). NORDENFALK (Care), *La peinture romane du XIE au XIIIE siècle*, Geneva, Schira, 1958.

KI TZ ÎNGER (Ernst), Xorman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in

the Twelfth Century, în Byzantine Art, an European Arly Lectures, Atena, 1966, p. 121 – 147.

VALLAND (Rose), Aquilce et les origines byzantines de la Renaissance, Paris, E. de Boceard, 1963.

EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL

(1204 – 1261) ŞI RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261 – 1453)

CHATZIDAKIS (Manolis), *Mystras* (în greaca modernă), ediţia a 2-a, Papachrysanthou, 1956.

KANELLOPOULOS (Panajotis), *Mistra*, München, Knorr und Birth, 1962 (DAS KLEINE KUNSTBUCH).

ORLANDOS (Anastase C.), *Parigoritissa de la Arta* (în lb. greacă şi un lung rezumat în franceză), Atena, Societatea arheologică, 1963.

ARHITECTURĂ

EYICE (Seinavi), Son Devir Bizans Mimansi. Istanbul da Palaiologoslar Devri Anitlari. (Spätbyzantinische Architektur. Bauten der Paluiologenzeit în Istanbul) (în lb. turcă şi un rezumat în germană), Istanbul, Bahamatbaasi, 1963.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

DEMUS (Otto), *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, München, 1958 (BERICHTE ZUM XI INTERNATIONALEN B YZAN TINI STENKON – GRESS, MÜNCHEN, 1958, VI, 2).

RADOJČIČ (Svetozar), *Maistori slarog srpskog slikarstra* (Maeştrii vechii picturi sârbe)

(cu un rezumat în franceză), Belgrad, Academia sârbă de ştiinţe, 1955 (MONOGRAPHIES vol. 236, INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE, 3).

KRESTEV (K.), ZAGHARIEV (V.), *Alte Bulgarische Malerei*, Dresda, Verlag der Kunst, 1960.

Secolul al XIII-lea

Colecţia *l'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavia: MANDIČ (Svetistav), *L'église de la Vierge à Studenica* 1965; STOJKOVIČ (Živorad), *Mileüeva*, 1963;

LJUBINKOVIČ (Radivoje), *L'église des Apôtres du Patriarcal de Peč*, 1964; RA J KOVIČ (Mila), *Sopocani*.

1963.

RADOJČIČ (Svetozar), *Mileševo* (cu un rezumat în engleză), Belgrad, Srpska knijzhevna zadruga et Pros ve ta, 1963.

DJURIČ (Vojislav), *Sopocani* (cu un rezumat în engleză), Belgrad, Srpska knijzhevna zadruga et Pros veta, 1963.

GRABAR (André), VELMANS (Tania), *CU affreschi della Chiesa di Sopočani*, Milano, Fratelli Fabbri şi Geneva, Schira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 37).

BOSSILKOV (Sv.), *Tîrnovo. La ville et son art*, Sofia, Balgarski Hudojnik, 1960.

MIJATEV (Krsto), *Die Wandmalereien von Boïana*, Sofia şi Dresda, 1962.

SCHWEINFURTH (Philipp), Die Fresken von Bojana. Ein Meisterwerk der Monumental Kunst des 13 Jahrhunderts, Mainz şi Berlin, Florian Kupferberg.

A KRABOVA-JANDOVA (I.), *L'église de Boiana*, Sofia, Editura în limbi străine, 1960.

TALBOT RICE (David), *The Church of Haghia Sophia* al *Trebizond*, Edinburgh, University Press, 1967.

Epoca Paleologilor

Constantinopol.

UNDERWOOD (Paul A.), *The Kariye Djamit* 3 volume, New York, Bollingen Foundation, 1966 (BOLLINGEN SERIES, LXX).

GRABAR (André), VELMANS (Tania), *Mozaici e affreschi della Karije-Camii ad Istanbul*, Milano, Fratelli Fabbri şi Geneva, Schira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 33). *Salonic*, *Macedonia şi Sofia*.

XYNGOPOULOS (André), *Manuel Pansélinos*, Atena, Editions d'Athènes, 1956; *Frescele din Sfântul Nicolae Orfanos de la Salonic* (în greacă şi cu un rezumat în franceză), Atena, 1964; *Decorul de mozaic din*

Sfinţii Apostoli de la Salonic (în lb. greacă), Salonic, Societatea de studii macedonene, 1953.

KIORVAKOV (D.), Kliment-Sainte-Vierge Périvleptos, Skopje, 1961.

KOCO (Dimčc), MILJKOVIČ-PEPEK (Petar), *Mănăstir* (cu un rezumat în franceză), Skopje, 1958.

Colecţia *l'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavia: ČORNAKOV (Dmitar), *Les fresques de l'église Saint Elément d'Ochrid*, 1964; PETKOVIČ (Střelen), *Arilje*, 1965; RAJKOVIČ (Mila), *L'église royale de Studenica*, 1964; MIJOVIČ (Pavle), *Decani*, 1963; LJUBINKOVIČ (Mirjana), *Ravanica*, 1966; DJURIČ (Vojislav), *Resava*, 1963; RADOJČIČ

(Svetozar), *Kalenié*, 1964.

HALLENSLEBEN (Horst), *Die Malerschule des Königs Milutin*, Gieszen, Wilhelm Schmitz, 1963.

TOMIČ (Stevan), NIKOLIČ (Radomir), *Manasija*, *l'Histoire*, *la Peinture* (în 11). sirbă, eu un foarte scurt rezumai în franceză), Belgrad, Institutul pentru protecţia monumentelor istorice al Republicii Populare Serbia.

1964.

Creta.

MATTON (Raymond), *La Crète au cours des siècles*, Atena, 1957, p. 144 – 151.

Rusia.

LAZAREV (Victor N.), *Feofan Grek i ego şkola* (Teofan Grecul şi şcoala sa), (în lb. rusă), Moscova, Iskusstro, 1961.

Bulgaria.

PANAJOTOVA (D.), *La peinture monumentale bulgare au XI Ve siècle*, Sofia, Editura în limbi străine, 1966.

BIČEV (M.), *Stenopisite v Ivanovo* (Frescele de la Ivanovo), (cu un rezumat în germană, rusă, franceză şi engleză), Sofia, 1965.

VELMANS (Tania), Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge, în Journal des Savants.

1965, p. 358 – 404.

ICOANE

DJURIČ (Vojislav), *Icônes de Yougoslavie*. Text şi catalog, Belgrad, 1961.

Icônes de Macédoine du XL au XVII* siècle. Collections yougoslaves, Paris, Pavillon de

Marsan, 1965.

MÂNIA T U RI

ESTOPANAN (Sebastian CIRAC), *Skylitzes Matriţensis*, vol. I, *He produce io nes y minialuras*, Barcelona, Herder, 1965.

DU. IČEV (Ivan), *Les miniatures de la Chronique de Manassès*, Sofia, Editura în limbi străine, 1963 (există şi în versiune bulgară, germană şi engleză).

JERPIIANION (G. de), Les miniatures du manuscrit syriaque no. 559 de la Bibliothèque Vaticane, Vatican, 1940.

ARTE SE MPT U ARE

MILLET (Gabriel), Broderies religieuses de style byzantin şi La Dalmaţique du Vatican: les élus, images et croyances, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1945 şi 1947.

INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE

În Europa occidentală şi centrală

FRANCASTEL (Galienne), *Histoire de la peinture italienne* (sub direcţia lui Pierre FRANCASTEL), vol. I: *Du Byzantin à la Renaissance*, Paris, P. Tisné, 1955.

FI LI POWICZ-OSIECZ KO WS K A (C.), La „Majestas Domini" et les relations d'art entre la France et la Pologne, Paris, 1939; Notes sur les peintures byzantines de Cracovie et de Lublin, în La Voix de Varşovie, nr. 5 – 6, Paris, 1940.

BIZANŢUL DUPĂ BIZANŢ

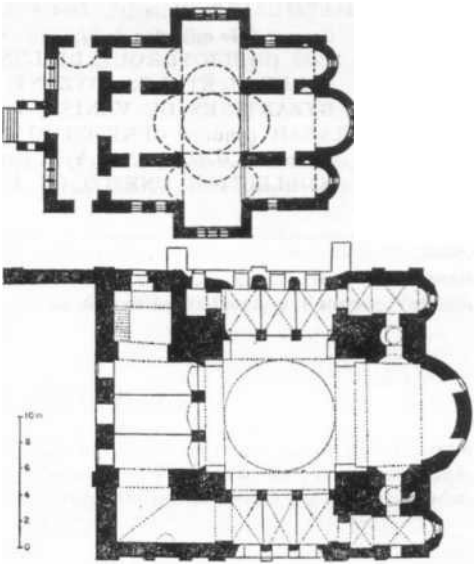
XYNGOPOULOS (André), Schiţă a unei istorii a picturii religioase după cucerirea Constantinopolului (în lb. greacă), Atena, Societatea arheologică, 1957.

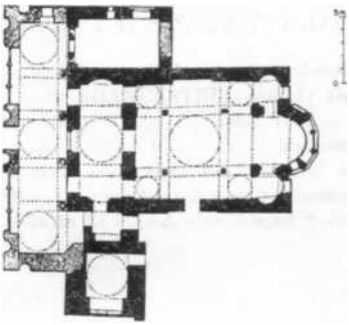
KALOKYRIS (K.), *Athos. Studii de arheologie şi de artă*, (în lb. greacă), Atena, Aştri, 1963.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Veneţia, Neri Pozza, 1963 (BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE D'ÉTUDES BYZANTINES ET POSTBYZANTINES DE VENISE, 1).

GRABAR (André), OPRESGO (G.), *Roumanie. Églises peintes de Moldavie*, New York Graphie Society, 1962 (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

PLANURI

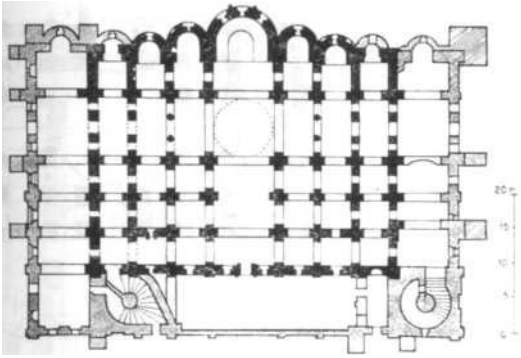




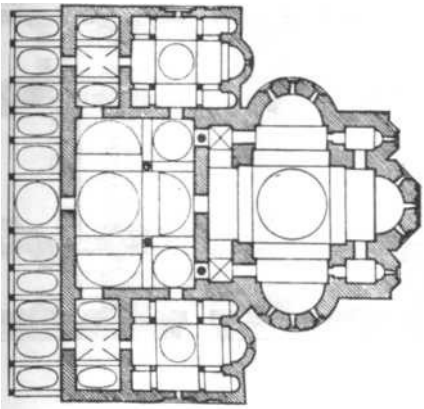
24. Skripu, Beoţia. Biserica Fecioarei Theotokos (873 – 874.)

25. Constantinopol. Gtil Djami. (Ultima treime a secolului al IX-lea.)

26. Constantinopol. Kilisse Djami. (Sfârşitul secolului al XI-lea.)

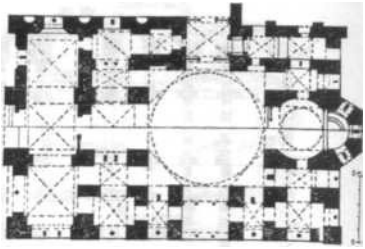


27. Kiev. Sfânta Sofia. (1037 – 1046.)

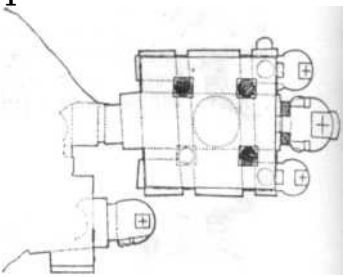


28. Lavra, Muntele Athos. Catoliconul.

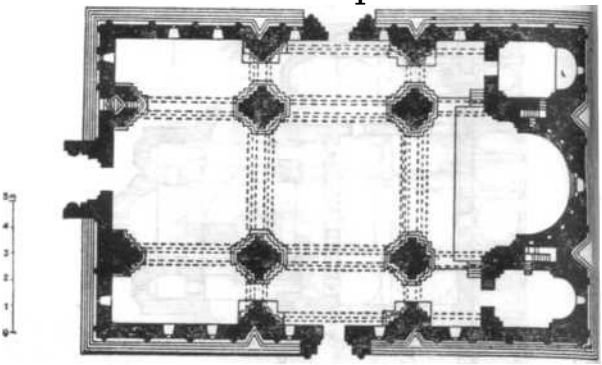
(Sfârşitul secolului al X-lea – începutul secolului al XI-lea.)



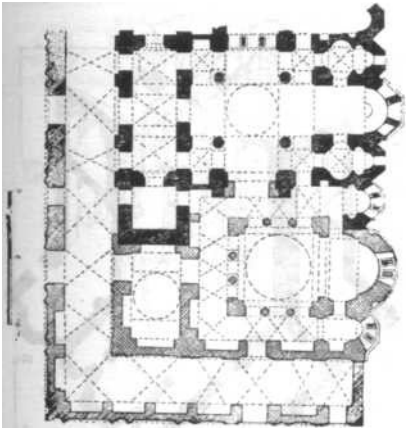
29. Hosios Lukas, Focida. Catoliconul. (începutul secolului al XI-lea.)



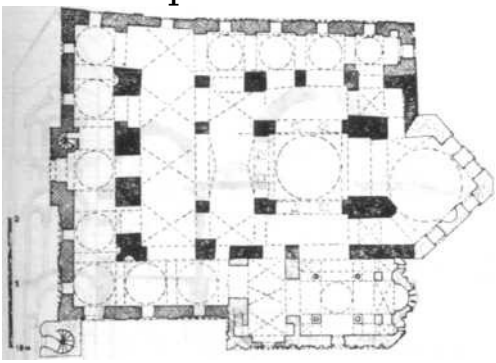
30. Keledilar Kilisse, Cappadocia. (Sfârşitul secolului al X-lea – începutul secolului al XI-lea.)



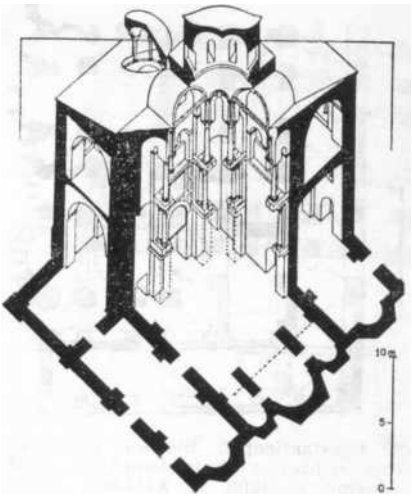
31. Ani (Armenia). Catedrala. (989 – 1001.)



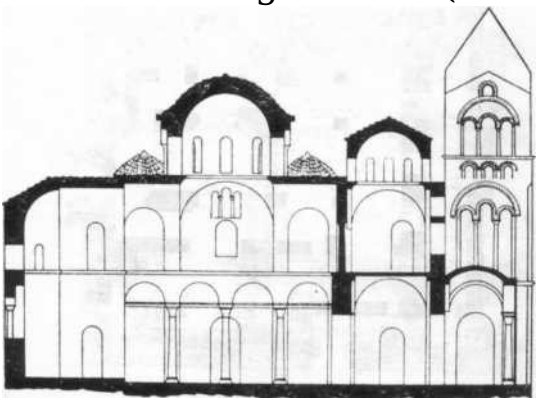
32. Constantinopol. Biserica Theotokos (908) şi biserica Sfântul Ioan Botezătorul (sfârşitul secolului al XIII-lea) de la mănăstirea lui Constantin Lips.



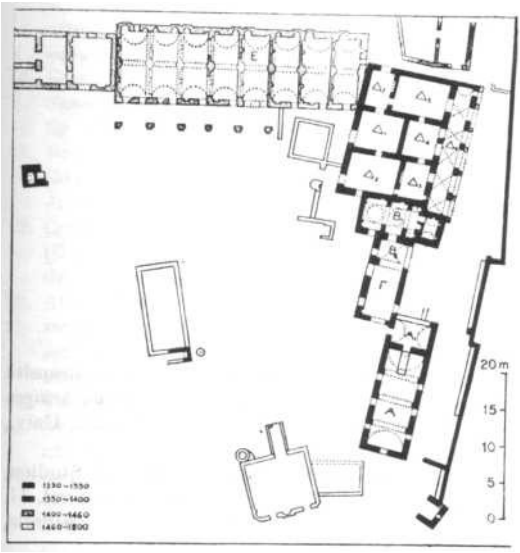
33. Constantinopol. Biserica mănăstirii Fecioarei Pamrnakaristos. (Sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul secolului al XIV-lea.)



34. Arta. Parigoritissa. (1283 – 1296.)



35. Mistra. Hodighitria. (începutul secolului al XIV-lea.)



36. Palatul de la Mistra.

SURSA PLANURILOR Vol. I şi II

1. Sfântul Mormânt de la Ierusalim. (Biserică târnosită în anul 335.) (După *Konstantins Kirche am heiligen Grab* în *Jerusalem*, de Erik Wistrand, Bibi. Univ., Göteborg, Suedia.)

2. Cons tan timpol. Bazilica Sfântul Ioan din Studion. (463.) (După *Enciclopedia universale de Warte*, vol. II» editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

3. Teba din Tessalia (sau Nea Anchialos). Bazilica A. (Secolul al V-lea.) (După *The origin and development of early Christian architecture*, de J.G. Davies, Birmingham, Anglia.)

4. Kase Iblisu, Siria. Biserica vest. (Secolul al V-lea.) (După *Early churches în Syria*, de H.W. Butler, Princeton University Press, New Jersey, S.U.A.)

5. Mănăstirea Albă, de lângă Sohag, Egipt. (Pe la 440.)

6. Kefr Zeh, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael. (Secolul al VII-lea?) (Extras din *Le chiese della Mesopotamia*, de U. Monneret de Villard, Roma.)

7. Kartamin, Mesopotamia. Biserica mănăstirii. (Pe la 512.) (După *Le chiese della Mesopotamia*, de U. Monneret de Villard, Roma.)

8. Bin bir kilisse, Lycaonia, Asia Mică. Biserica nr. 1. (Secolul al VII-lea; cu pilaştri adăugaţi în a doua jumătate a secolului al IX-lea.) (După *Enciclopedia universale de Warte*, vol. II, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

9. Hierapolis din Frigia. Biserica Sfântului-Filip şi a fiicelor sale. (începutul secolului al V-lea.) (Dintr-un articol de Paolo Yerzone, apărut în *Cahiers archéologiques*, vol. VIII, 1956, p. 47.)

10. Esra, Siria. Biserica Sfíntul Gheorghe. (515.) (Dupá *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, de J. Lassus, p. 142, fig. 57, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.)

11. Bosra. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leon ţie. (512 – 513.) (După *Early churches în Palestine*, de J.W. Crowfoot, Oxford University Press, Londra.)

12. Constantinopol. Sfinţii Serghios şi Bacchos. (527.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

13. Atena. Biserica Bibliotecii lui Hadrian. (începutul secolului al V-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

14. Vagarşapat, Armenia. Sfânta Ripsime. (618.)

15. Zvartnotz, Armenia. Rotonda Sfântului Grigore Luminătorul. (644 – 652.)

16. Antiohia. Biserica martirială a Sfântului Vavila din Kaussie. (379 – 380.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

17. Efes. Biserica Sfântul Ioan Evanghelistul construită de Teodosie al II-lea. (Prima jumătate a secolului al V-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

18. Gerasa, Palestina. Biserica Prorocilor, Apostolilor şi Martirilor. (464 – 465.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

19. Meriamlik, Cilicia. Bazilică cu cupolă. (Ultimul pătrar al secolului al V-lea.) (După *Meriamlik und Kory kos*, de Herzfeld şi Guyer, Manchester University Press, Manchester, Anglia.)

20. Constantinopol. Sfânta Sofia. (532 – 537.)

21. Constantinopol. Sfânta Irina. (Reconstruită în anul 740.) (După *The church of St. Eirene*, de Walter S. George, Oxford University Press, Londra.)

22. Salonic. Sfânta Sofia. (Mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.) (După *Enciclopedia universale de Warte*, vol. II, editată de Instituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

23. Veneţia. Prima biserică San Marco. (Pe la

830.) (Dintr-un articol de F. Forlati, apărut în revista *Arte veneta*, vol. V, 1951, Veneţia.)

24. Skripu, Beoţia. Biserica Fecioarei Theotokos (873 – 874.) (După *Christianike kai Vizantine archaeologia*, de G. Sotiriou, Atena.)

25. Constantinopol. Gül Djami. (Ultima treime a secolului al IX-lea.) (După *Les monuments de l'architecture byzantine*, de J. Ebersolt, Paris.)

26. Constantinopol. Kilisse Djami. (Sfârşitul secolului al XI-lea.) (După *Les monuments de l'architecture byzantine*, de J. Ebersolt, Paris.)

27. Kiev. Sfânta Sofia. (1037 – 1046.) (După *Art and architecture of Russia*, de G.H. Hamilton, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, Anglia.)

28. Lavra, Muntele Athos. Catolicon. (Sfârşitul secolului al X-lea – începutul secolului al XI-lea.)

29. Hosios Lukas din Focida. Catolicon. (începutul secolului al XI-lea.) (După *L'église byzantine de Christianou*, fig. 70, de E. Stikas, Atena.)

30. Keledilar Kilisse, Cappadocia. (Sfârşitul secolului al X-lea – începutul secolului al XI-lea.) (După *Les églises rupestres de Cappadocc*, de G. de Jarphanion, vol. I, planşa 43, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.)

31. Ani, Armenia. Catedrala. (989 – 1001.)

32. Constantinopol. Biserica Theotokos (908) şi biserica Sfântul Ioan Botezătorul (sfârşitul secolului al XIII-lea) de la mănăstirea lui Constantin Lips. (După *Son devir Bizans mimârisi*, de prof. Semavi Eyice, catedra de Istoria artei

bizantine de la Universitatea din Istanbul.)

33. Constantinopol. Biserica mănăstirii Fecioarei Pammakaristos. (Sfârşitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea.) (După *Son devir Bizans mimârisi*, de prof. Semavi Eyice, catedra de Istoria artei bizantine de la Universitatea din Istanbul.)

34. Arta. Parigoritissa. (1283 – 1296.) (Desen de

A.K. Orlandos, Atena.)

35. Mistra. Hodighitria. (începutul secolului al XIV-lea.) (Desen de A.K. Orlandos, Atena.)

36. Palatul de la Mistra. (Desen de A.K. Orlandos, Atena.)

Desen în text p.89 /1 – Efes. Biserica Sfântul Ioan (După *Forschungen în Ephesos*, IV, 3, *Die Johanneskirche*, p. 169, fig. 44. Verlag des Oesterreichischen Archäologischen Institutes în Wien.)

Desen în text p. 175 /I – Tabel de concordanţă din Evanghelia de la Rossano. (*Giraudon*, Paris.)

Desen în text p. 204 /II Mistra. Palatul Paleologilor (Desen de Zakariou, Atena.)

INDICE SELECTIV[8]

A

AACHEN, Renania, Germania. Octogonul lui Carol cel Mare (azi *Catedrala*), I, 81, 280, II, 163. Fildeşuri copte încastrate în jilţul episcopal, I, 207, 208, II, 169, il. *59, 60*. *Tezaur*: casetă de argint aurit, II, 147; evanghelie, I, 281; ţesături de

8 Cuprinde doar principalele nume citate. Numele de persoane slnt date în cursive. Cifrele cursive reprezintă trimiteri la ilustraţii şi la planurile edificiilor.

mătase descoperite în mormântul lui Carol cel Mare, I, 232, 277, II, 163. *Agnellus*, episcop al Ravennei, I, 121, 124, 253. AHTAMAR, Armenia. Biserica Sfintei Cruci, II, 37, 135, 136; il. *100*.

AIRE-SUR-l' ADOUR, Landes, Franţa, *fíiserica Mas d'ãire*: sarcofagul sfintei Quitterie, I, 45; il. *2*. AKHMÂN, Egipt. Ţesături bizantine de mătase, I, 230. AKSARAY, Cappadocia, II, 36. V. şi PERISTREMA. ALAHAN MONASTIR, Isauria, Asia Mică. Biserica de est, I, 91. Biserica de vest, I, 190; il. *47*.

Alexandru, împărat bizantin, 11, 53; il. *106*. ALEXANDRIA, Egipt, I, 39.40, 44, 49, 51, 100, 113, 180. – Ateliere de textile, I, 230. – Bazilica lui Teofil I, 69. – Catacombe, I, 38, 155. – Icoane, I, 166. AMALFI, Campania, Italia. Catedrala, II, 144. *Amatuni*, Manuil, ctitorul bisericii de la Ptghavank.

I, 100, 200.

AMER, Catalonia. Spania, Bazilica Sfânta-Maria, II, 172. ANAGNI, Latium, Italia. *Catedrala*, frescele din criptă.

II, 282.

ANAPLUS, Bosfor. Octogonul Sfântului Mihail, I, 79. *Anastasie*, împărat bizantin, I, 52, 171, 183, 188, 205, 206, 214, 217, 224, II, 40.

Anastasie, consul, strănepot al împăratului, dipticul lui, I, 204; il. *57*.

Anastasie, patriarh al Constantinopolului, II, 44.

ANATOLIA, I, 26, 30, 52, 54, 192, 194, II, 81. V. şi ASIA MICĂ.

ANCYRA. V. ANKARA.

Andronic. V. *Comneni* şi *Paleologi*. Războiul celor doi Andronic, II, 178.

A NGHELCOM NE N, familie bizantină, II, 13, 178. *Alexe* II, împărat la Constantinopol, II, 189. – *Alexe III*, împărat la Constantinopol, II, 80, 179. – *Isaac* II, împărat la Constantinopol, II, 39. – *Manuel*, despot al Epirului şi Salonicului, II, 276. – *Teodor*, despot al Epirului şi împărat la Salonic, II, 211.

ANI, Armenia. Catedrala, II, 37 şi plan *31*. – *Biserici*: Sfântul Gheorghe, II, 136; Sfântul Grigore Luminătorul, I, 85.

ANKARA, Turcia. Biserica Sfântul Clement, I, 99. – Mausoleul lui Atatürk, I, 76.

ANTALYA, Pamphylia, Asia Mică. Biserica Fecioarei, I, 90.

Anthemius din Tralles, arhitect bizantin, I, 80, 88, 94.

ANTINOE, Tebaida, Egipt, I, 230. Ţesături de mătase, I, 230.

ANTIOHIA, odinioară Siria, azi Turcia, I, 48, 49, 51, 65, 113, 239. – Ateliere de textile, 1, 228. – Biserica octogonală, 1, 76. – Miniaturi, I, 44. – Fiideşuri, I, 202. – Biserica martirială a Sfântului Vavila din Kaussie, I, 86 şi plan *16*. – Monede, I, 224. – Mozaicuri, I, 106, 107 – Patriarhi din I, 51, 24”, II, 74.

APHRODISIA, Caria, Asia Mică. Ateliere de sculptură

I, 184; il. *44*; terme, I, 182.

Apocaucos, mare duce la Constantinopol, II, 262, 277; il. *208*.

AQUILEIA, Venezia, Italia, I, 81, 255.

Catedrala, fresce.
II, 174.
Arabi, I 53 – 55, 222, 246 – 250, 252, 255, 266, II, 13, 80, 122.
Arcadius, împărat bizantin, 1, 21, 101, 181, 186, 187, 190, 216; il. *45*.
AREZZO, Toscana, Italia. Catedrala, I, 81, II, 187.
Arghiropoulos, Ioan, umanist bizantin, II, 183, 188.
AR HELAIS. V. AK SAR AY.
ARH ANES, Creta. Biserica Arhanghelului Mihail şi a Sfintei Treimi, II, 240.
Arhitectură, I, 56 – 105, 252 – 259, II, 16; planuri
1 – 36; il. l-13, 77, 78, 90 – 100, 175 – 182, desert p. 89.
Ariadna, împărătească bizantină, I, 135, 137, 204; il. *42*.
ARILJE, Macedonia, Iugoslavia. Biserica mănăstirii Sfântul Ahile, II, 230.
ARMENIA, 100, 200. Arhitectură religioasă, I, 57, 100, II, 37, 38. – Arta miniaturii, I, 178, II, 266* – Sculptură arhitectonică, II, 135.
ARTA, Epir, II, 178, 204. *Biserici*: Parigoritissa, II, 198, 199, 217, 269, plan *34*; il. *177, 189, 190*; a mănăstirii
Sfântul Gheorghe, morinintul Teodorei, II, 268. – Palat domnesc, II, 204.
Artavasde, împărat bizantin, I, 274.
ASIA MICĂ, I, 37, 54, 74. Mişcarea iconoclastă. – Arhitectură religioasă, I, 59, 61, 73, 85, 87, 259 şi plan *8*. – Miniaturi, I, 44. –

Sculptură, I, 45, 192.

ASINU, Cipru. Biserica Panaghia Phorbiotissa, II, 81.

ASSUR, Mesopotamia. Palat, I, 72.

AŞTARAK, Armenia. Biserica boltită, I, 74.

ATENA, Grecia. Şcoala din I, 50. – Bazilica Ilissos, I, 91. – *Biblioteca naţională*: evanghelie, II, 261. – *Biserici*: a Bibliotecii lui Hadrian, I, 82 – 83; plan *18*. Mitropolia Mică, I, 270, II, 24; il. *164*. Sfinţii Teodori, II, 24 il. *94*. – Erechteion, I, 108, II, 24. – Hephaisteion, II, 24. – *Muzeul bizantin*: epitaful de la Salonic, II, 280; il. *217*. Fresce prov. din biserica Sfântul Gheorghe de la Oropos; il. *184*. – Panouri de parapet sculptate, II, 133 – 134; il. *151, 162, 153, 165, 156*. Statueta lui Orfeu, 1, 190; il. *46*. – Fecioara orantă, II, 131. – Partenon, II, 24. – Pinacoteca Propileelor, I, 163. – Sanctuarul Dioscurilor, I, 108. – Templul lui Dionysos Eleutherios, I, 108. – Theseion, I, 108.

ATENT, Georgia. Biserica, I, 201, II, 89; il. *123*.

ATHOS. V. MUNTELE ATHOS.

ATRANI, Campania, Italia. Biserica San Salvatore, II, 144.

Autorianos, Mihail, patriarh al Constantinopolului, 11, 179.

AUVERGNE, influenţa Bizanţului, 1, 234.

AUXERRE, Yonne, Franţa. *Biserica Sfântul Eusebiu*, linţoliul sfântului Gherman, II, 163; il. *173*.

AVPOÙ, Creta. Biserica Sfântul Antonie, II, 140.

B

BAGARN, Armenia. Catedrala, I, 84.

Baldovin (*Baudouin*), conte de Flandra şi de Hainaut, împărat al Constantinopolului, II, 178.

BALTIMORE, S.U.A. *Walters Art Gallery*: cruce bizantină, I, 226.

BAMBERG, Franconia, Germania. *Catedrala*, *tezaur*: mătase bizantină, 11, 164. – Fildeşuri ottoniene imitate după prototipuri bizantine, II, 169.

BANA, Georgia. Biserica, I, 85.

BARLETTA, Apulia, Italia. Statuia unui împărat, 1, 183.

BÁUIT, Egiptul de Mijloc. *Mănăstirea Sfântului Apoloniu*, fresce, I, 157, 169.

BELGRAD, Serbia, Iugoslavia. *Muzeul naţional*: cap al lui Constantin, I, 182; il. *40*.

Belizarie, general bizantin, I, 128, 223.

BENEVENTO, Campania, Italia. Capela palatină Sfânta Sofia, I, 279.

BERLIN (Est), R.D.G. *Muzeele naţionale*: Hristos bizantin, II, 117. Icoană coptă, 1, 169; il. *32*. Fildeşuri bizantine, II, 139, 141; il. *158, 168*. Mozaicul absidei din San Michele în Africisco de la Ravenna, I, 130, il. *20*. Portretul lui Arcadius, I, 182. Sarcofagul din Psamathia, I, 193, 194, il. *48*. Statuile Fecioarei şi sfântului Mihail, prov. din biserica Fecioarei-Peribleptos de la Constantinopol, II, 132.

Bertha de Provenea. V. Evdochia, împărătească.

BERZÉ-LA-VILLE, Saône-et-Loire, arond. Mâcon, Franţa. *Stăreţie*: fresce romanice purtând pecetea Bizanţului, II, 174.

BETLEEM, Palestina 1, 76. Bazilica Naşterii, I, 61, 68, 76, 144, 280.

BIELOVO, Macedonia, Bulgaria. Bazilica boltită, I, 74.

BIN BIR KILISSE, Lycaonia, Asia Mică. Biserici, I, 73; plan *8*. – Martyrium, I, 87.

BÂŞAPUR, Persia. Palatul lui Şapur I, I, 72, 106.

BIZANŢ. V. CONSTANTINOPOL.

Blemmides, Nichifor, filosof bizantin, II, 184.

BOBBIO, Italia. *Ahaţie*, *tezaur*: fiole cu mir, I, 221.

BOEMI A, influenţe artistice ale Bizanţului, II, 170.

BOIANA, Bulgaria. Biserica şi capela Sfinţilor Nicolae şi Pantelimon, II, 212.

BÓLNISI, Georgia. Biserica boltită, I, 74.

BOSPOROS. V. KERCI.

BOSRA, Siria. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leontios, I, 78; plan *11*.

BOSTON, S.U.A., Muzeul de Arte Frumoase: mătase bizantină prov. din mormântul Viventiei, I, 277.

BRAD, Palestina. Băi din secolul al II-lea, I, 86.

BRAUWEILER, Germania. *Abaţie*, patrafir bizantin, II, 165.

BRESSANONE (BRIXEN), Adige, Italia. *Catedrala*: linţoliul sfântului Albuin, II, 163.

BRI GNOLES, Var, Franţa. *Biserica*: sarcofagul din La Gayole, I, 45; il. *4*.

BRIOUDE, Haute-Loire, Franţa. *Biserica Sfântul Iulian*, fresce, II, 174.

BRUXELLES, Belgia. *Biblioteca regală*: evanghelia, ms. 18723, I, 281. *Muzeele regale de artă şi de istorie*: cap de notabil de la Aphrodisia din Carla, I, 184; il. *44*. – *Colec\ia Féron-Stoclet*: pateră de onix bizantină, II, 159.

BUDAPESTA, Ungaria. *Muzeul naţional*: coroana lui Constantin al IX-lea Monomahul, II, 153; il. *169*.

BULGARIA, pictură profană, II, 115. *Bulgarii*, I, 53, 222, 245, 252, 255, 266, II, 7, 29, 32, 125, 166, 179, 180, 188, 189, 247, 265.

C

CAFFA, Crimeea. Picturi bisericeşti, II, 241.

CA HORS, Lot, Franţa. Biserica Sfântul Ştefan, II, 171, 305.

CAIRO, Egipt. *Colecţia Mirrit Boutros Ghali*: fronton de nişă, artă coptă, I, 199; il. *54*; uşile de lemn ale bisericii Sfânta Barbara, I, 200.

CA LA HOREA. Fecioara de la II, 256; il. *203*.

CAMBRIDGE, S.U.A. *Fogg Art Museum*: tapiserie cu sfântul Teodor, I, 231; il. *72*.

CANOSSA, Italia, 11, 145, 172.

CANT ACUZI NO, familie bizantină, II, 204, 236. *Ioan VI*, împărat, II, 180, 190, 263, 272, 273 – 275; il. *209*. – *Manuel*, guvernatorul Moreei, II, 182, 200, 275; il. *219*. – *Mihail*, despot al Mistrei, II, 236.

CANTERBURY, Anglia. *Catedrala*: fresce din capela Sfântul Gheorghe şi Sfântul Anselm, II, 175.

CAPPADOCIA, provincie din Asia Mică. Biserici rupestre, I, 87, 259, II, 36.

CAPUA, Italia. V. Sant'Angelo în Formis.

CARIA, Asia Mică. V. AP11RODISIA.
CASTELSEPRIO, Lombardia, Italia. Biserica Sfânta Maria, I, 83, 160, 161, 167; il. *28*.
CATALONIA, Spania. Influenţa Bizanţului, II, 172, 173.
Cedrenus, Ghiorghios, istoric bizantin, I, 91, II, 164.
CEFALÙ, Sicilia. Catedrala, II, 97, 98, 103, 104, 106, 107, 118; il. *128*.
Ciornii, Simeon, zugrav rus, II, 242.
CERNI GOV, Rusia. Catedrala Schimbării-la-Faţă, II, 26.
Cerularios, Mihail, patriarh bizantin, II, 140.
CESAREEA. V. KAYSERI.
Chalcocondylas, Dimitrios, umanist bizantin, II, 188.
CHERSON ES, Crimeea, U.R.S.S. Influenţa Bizanţului.
I, 55, 160, 224.
CHIMAY, Belgia. Icoana Pantocratorului, II, 258.
CHIOS, insulă, Grecia. Biserica rain. Nea Moni, II, 29, 30, 59, 60, 62, 64, 76, 84; il. *109*.
Chômâtes, Nicetas, istoric bizantin, II, 114.
CHORA, mănăstire. V. CONSTANTINOPOL.
Chrisolaras, Manuel, umanist bizantin, II, 188.
CLAREKLE KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 70.
CIPRU, Insula. Ateliere de monede bizantine, I, 224. – Biserici cu cupolă, I, 71.
ČUCER, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfântul Nichita.

II, 232.

CIVIDALE, Friuli, Italia. Altar de piatră, I, 278.

Claudiu Gotul, împărat roman, I, 63.

CLERMONT-FERR \ND, Puy-de-Dome, Franţa, *tiiserici*: St. Antolianus, I, 235; Saint-Cyr, I, 234; Saint Georges, I, 234.

CLUNY, Saône-et-Loire, Franţa. *Abaţia*, IIristos bizantin, I, 208, II, 174.

COMNENI, familie bizantină, II, 6, 13, 15, 23, 65, 79, 81, 98, 102, 118, 129, 138, 152, 159, 160, 174, 211. – *Alexis* /, împărat, I, 32, 274, II. 12, 14, 22, 40, 41, 156, 159, 178, 199. – *Alexis*, fiul lui Ioan şi nepotul lui Alexis I, II, 23, il. *112*. – *Alexis*, alt nepot al lui Alexis I şi văr cu Manuel I, II, 77. – *Alexis*, nepotul lui Manuel I, II, 114. – *Andronic I*, împărat la Constantinopol, II, 129, 178. – *David*, co-fondator al imperiului de la Trapezunt, II, 178. – *Isaac* /, împărat la Constantinopol, II, 11. – *Manuel* /, împărat la Constantinopol, II, 40, 77, 114. – *Manuel* /, împărat la Trapezunt, II, 191, 213.

COMO, Lombardia, Italia. Biserica Sfânta Eufemia, I, 83. *Constanţiu I Chlorits*, împărat roman, I, 61, 87, 88, 136, 184, 192. – *Constantin 11*, împărat în Răsărit, I, 215; il. *69*.

Constant II *Pogonatul*, împărat bizantin, I, 181, 203, 214, 223, 224.

Constantin /, numit *cel Mare*, împărat roman, 1, 27, 48.49, 51, 56, 57, 60, 61, 67, 75, 87, 88, 93, 101 – 105, 136.137, 151, 162, 164, 180, 185, 192, 193, 206, 213, 225, II, 53, 54, 187, 281, il. *40, 108*. – *Constantin IV Pogonatul*, împărat bizantin,

I. 133.

Constantin V Copronimul, 1, 94, 243, 244, 245, 252, 258.260, 266, 271 – 274, 276, 277. – *Constantin VI*, I, 244, 259, 261, 273. – *Constantin Vil Porfirogenetul*, II, 7, 36, 67, 121, 122, 150, 191. – *Constantin VIII*, II, 11. – *Constantin IX Monomahul*, II. 11, 14, 29, 57, 59, 60, 63, 64, 131, 153, 159; il. *113\ 169*. – *Constantin X Duras*, II, 36, 67, 140. – *Constantin XI Paleologul*, numit *Dragases*, II, 183, 191.

Constantin, pictor, I, 39.

Constantin din Rhodos, scriitor bizantin, I, 88, II, 45. *Constantina*, fiica împăratului Constantin; sarcofagul ei.

I, 192.

CONSTANTINOPOL, I, 6, 21, 23, 32, 49, 54, 280. Situaţia istorică, I, 52, II; 178 – 192; pe timpul Paleologilor, I, 274, 275, II, 179; sub ocupaţia latinilor.

II, 178 – 179; sub puterea veneţienilor, II, 178; primul asediu al turcilor, II, 186; influenţă şi prestigiu, I, 278 – 283, II, 168 – 176; influenţa artei italiene, 1, 101; criza iconoclastă, I, 259. – Urbanism, I, 101 – 102.

— Apeducte, I, 104, 105. – Augusteon, I, 101, 102, 181. – Blacherne, I, 103, II, 85. – Capitoliu, I, 102.

— *Cisterne*: a Bazilicii, 1, 105; a lui Philoxenus, I, 105. – Coloane onorifice, I, 185. – Dipt icuri consulare, I, 172, 203 – 205; il. *57*.

Biserici: anterioare crizei iconoclaste, I, 252. Rotondă.

I, 279. Cu trompe de colţ, II, 29. Decor, I, 258

– 259. Atik Mustafa Paşa Djami, II, 18. Hristos-Pantepopt.

II, 22. Hristos-Pantocrator, I, 138, 220, II, 22, 66, 174. Gül Djami, II, 17; plan *25*. Kalenderhane Djami, II, 18. Kariye Djami (Chora), I, 99, II, 158, 222 – 225, 228, 240, 251 – 254, 267, 277, 278; il. *192, 194, 201*. Kilisse Djami, II, 19, 21, 23, 225, 248; plan *26*; il. *90*. Myrelaion, II, 19. Biserica Nouă, II, 38. Bisericile din Marele Palat, II, 19. Biserica din palatul Bryas, II, 34. Pammakaristos, II, 194, 225; plan *33*. Peribleptos, II, 29, 57, 58. Fecioara Născătoare de Dumnezeu (Theótokos) din Blacherne, I, 93, 135, 260. Sfinţii Anarghiri, II, 57. Sfinţii Apostoli, I, 61, 87, 88, 89, 136 – 139, 192, 255, II, 22, 35, 44, 55, II, 163, 168, 171. Sfântul Dumitru, II, 19, 57. Sfânta Irina, I, 61, 93, 252, 253, 258, II, 57; plan *21*; il. *77*. Sfântul Gheorghe din Mangana, II, 57, 60, 131; il. *147*. Sfântul Ioan Botezătorul a lui Constantin Lips, I, 79, II, 19, 194; plan *32*. Sfântul Ioan din Studion, I 62, 79, 137; plan *2*; il. 5. Sfântul Marcu, I, 91. Sfinţii Petru şi Pavel, I, 78, 193, II, 172. Sfântul Polieuct, I, 93, 137. Sfinţii Serghios şi Bacchos, I, 78, 79; plan *12*; il. *7*. Sfânta Sofia, I, 61, 75, 80, 81, 88, 91, 93 – 99, 113, 130, 137 – 139, 197, 213, 219, 220, 226, 227, 245, 252, 258, 273, 276, II, 16, 20, 26, 44, 50 – 54, 57, 63, 72, 85, 116, 119, 139, 289; plan *20*; il. *12, 13, 102 – 108, 112, 113, 191*. Theotokos de la mănăstirea lui Constantin Lips, plan *32*. Fecioara-Eleusa, II, 22. Maica Domnului de la Far, I, 272. Maica Domnului a Izvorului, I, 261. Maica Domnului-deândrept ăţită-Speranţă, II, 277. Forumuri, I, 164. – Hipodrom, I,

29, 102, 104. – Martyrium-ul Sfinţilor Carpos şi Papylos, I, 75. – Moschei:

I, 88, II, 289; a sultanului Ahmet, I, 104.

Muzeul arheologic: acrobat, II, 129; il. *141*. Amvon prov. din bisericile Sfântul Gheorghe şi Sfântul Pantelimon de la Salonic, I, 191, 250. Capul lui Arcadius, I, 182; il. *41*. Icoana sfintei Evdochia, II, 131; il. *140*. Medalioanele celor patru evanghelişli, I, 190. Panouri de parapet prov. dintr-o biserică de la Thasos, I, 196. Placă sculptată prov. din mănăstirea Sfântul Ioan din Studion, I, 195; il. *53*. Taler de argint prov. din Lampsac, I, 217, il. *68*. Relief, II, 130; il. *145*. Sarcofagul din Sarigüzel, I, 193; il. *49*. Sculpturi funerare, II, 267 – 269. Fecioara prov. din biserica Sfântul Gheorghe a palatului Mangana, II, 131, 142; il. *147*.

Muzeul Seraiului: manuscris arab al lui el-Mubaşşir

II, 266. Dioscorid arab, II, 266.

Obeliscul lui Teodosie, I, 187; il. *45*.

Orfevrărie.

Marele Palat imperial, I, 91, 93, 102 – 104, 106, 118, 137, 255, 256, II, 38, 163. *Chalké*, I, 103 (Hristos), 137, 162, 198, (mozaicuri). *Construcţiile lui Teofil*, I, 255 – 257. *Construcţii din împrejurimi*, I, 256. *Manufacturi imperiale*, II, 163. *Mozaicuri*, 1, 110, 136, 256, 259; il. *14* şi planşa color *1*. *Scriptorium*, *Sculpturi*, I, 180, 181, 256, 258. – *Alte palate*: al lui Constantin Porfirogenetul, II, 202; il. *183*; Philopation, II, 41; numit al împărătesei germane, II, 40; Kenurghion, II, 113; Blacherne, I, 162, II, 18, 40, 114; Mangana, II, 38,

39; Muştutas, numit Casa turcească, II, 39; al lui Nichifor Focas, I, 103, II, 39. Sophiae, I, 162. *Sarcofage*: din Psamathia, I, 194; il. *48*. Din Sarigüzel, I, 193; II, 268; il. *49*. – Universitate, I, 50, II, 183, 187.188

Copţi, I, 200, 231. Artă coptă, I, 157, 158, 198 – 200; il. *32, 54, 55, 56*. – Ţesături copte, I, 231; il. *74, 76*. CORDOBA, Spania. Moschee, II, 83.

CORINT, Grecia. Bazilica de la poarta Kenşeree, I, 60. – Statuia lui Constanţiu II, I, 181. – Ateliere de ţesături bizantine, I, 276, II, 160, 163, 164, 165.

Cosma, sfânt bizantin, I, 136, 148, 149, 154.

Cotton, Ms. Genezei V. LONDRA, *British Museum*.

COZI A, România. Frescele bisericii, II, 249.

Cristofor, împărat, II, 23.

CRESIPHON, Mesopotamia, I, 52, 72, 247, 250.

CURTEA DE ARGEŞ, România. Biserica Sfântul Nicolae, II, 248 – 249.

CYZIC, Frigia, Asia Mică. Monedă bizantină, I, 224. – Ţesături bizantine, I, 228, 279.

D

DAMASC, Siria. Mozaicurile din Marea Moschee, I, 145, 146, 248, 281.

Damaschinul, Ioan, mare dascăl şi ierarh al bisericii răsăritene şi poet, 1, 242, 243, 249, 269, II, 105.

Damaskinos, Mihail, pictor postbizantin, II, 287.

DANEMARCA, influenţa Bizanţului, II, 175.

DAPHNI, Grecia. Biserica mănăstirii, II, 30,

60 – 62, 71, 89, 105, 123; il. *95, 110*.

DEČANI, Serbia, Iugoslavia. Fresce şi sculpturi din biserică, II, 243 – 245.

Dečanski, Ştefan Uros, rege sirb, II, 243.

DEIR ABU HENNIS, Tebaida, Egipt. Mănăstire rupestră, I, 158.

DENDERAH, Egiptul de Sus. Biserică, I, 69.

DERE AH ŞI, Lycia. Bazilică cu cupolă, II, 33.

DEUTZ, Germania. Biserica Sfântul Herbert, I, 280.

Dighenis Akritas, epopeea lui, II, 132.

DIJON, Côte-d'Or, Franţa. Biserica Saint-Bénigne, I, 76.

Dionisie Areopagitul, sfânt, primul episcop ai Atenei, II, 105.

Dionisie Areopagitul (Pseudo), I, 100.

Dionysos, cultul lui, în sculptura coptă, I, 199; il. *55*.

DJERASH. V. GERASA.

DRIMAÛ, Serbia, Iugoslavia. Fresce din palatul lui Dušan, II, 254.

Ducas, Maria, văduva lui Mihail Glabas Tarkhaniotes, II, 195.

Dumitru, sfânt, I, 143, 166, II, 132, 151, 160, 199, 243; il. *25, 29, 134, 149*.

DURA-EUROPOS, Siria, I, 31, 36, 100, 174. *Fresce*: I, 40 – 44, 108; il. *1*.

DÜSSELDORF, Renania-Westfalia, Germania. *Muzeu*: mătase bizantină; il. *172*.

Dušan, Ştefan, ţar sirb, II, 190, 243.

DVIN, Armenia. Biserică boltită, 1, 74.

E

Ecclesius, episcop al Ravennei, I, 81, 133,

135.
ECLUSE (L), Pyrénées-Orientales, Céret, Franţa. Biserică, II, 172.
EKES, Ionia, Asia Mică, I, 51. Conciliu! de la 1, 51, 135.
— *Biserici*: a Fecioarei, I, 99; Sfântul Ioan Evanghelistul, 1, 88, 255, II, 171, desen 1, p. 89, plan *17*. – Mausoleu, 1, 86. – „Museion”, I, 61.
EGHIVARD, Armenia. Biserică boltită, I, 74.
EGIPT. Arhitectură religioasă, I, 57. – Icoane, I, 163.
166, 266. – Fildeşuri, I, 202, 207. – Pictură, I.
155. – Sculptură, I, 31. – Mătăsuri importate din China, I, 228. – *Ţesături*: de tradiţie sasanidă, I.
231; copte, I, 233; găsite în I, 230.
EL BURGAL, Catalonia, Spania. Biserica Sfântul Petru.
II, 173.
Elena, sfânta, I, 102, 185, II, 87, 152, 157, 250.
ELEVRA, Cappadocia. Biserica Sfântul Vasile, I, 259; il. *79*.
ELMALE KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 70.
EMESA, vezi HOMS.
EREGLI, vezi HERACLEEA.
ERERUK, Armenia. Biserică boltită, I, 74.
EREVAN, U.R.S.S. *Biblioteca Materiadaran*: Evangheliarul de la Etşmiadzin, I, 178; il. *39*.
ESSEN, Renania, Germania. Catedrala, II, 175.
ESZTERGOM, Ungaria. *Catedrala*:

staurotecа, II, 152.
ETŞMIADZIN, Armenia. Catedrala, I, 83, 84. – Evanghelia cu miniaturi, I, 178, 210; il. *39*.
Eudoxia, împărătească, soţia lui Arcadius, 1, 181, 213.
Eufemia, împărătească, I, 183.
Eufrasius, episcop la Poreč, I, 134; il. *23*.
Eughenikos, Marcu, scriitor bizantin, II, 255.
Eulalios, pictor bizantin, II, 66.
Eusebiu, episcop la Cesareea şi scriitor, I, 35 – 37, 46.
56, 61, 100, 109, 137, 164.
Euthychios, stela lui, I, 45; il. *3*.
Eutihie, pictor bizantin, II, 230, 232.
Evdochia, sfânta, II, 131; il. *140*.
Evdochia, împărăteasa, soţia lui Vasile I, II, 119.
Evdochia Macrembolilissa (Bertha de Provenţa), împărătească, soţia lui Romanos II, II, 140; il. *100*.
Evdochia-Athenais, împărătească, soţia lui Teodosie II.
1, 83, 176.
Evdochia, fiica lui Teodosie II, I, 146, II, 169.
EZRA, Siria. Biserica Sfântul Gheorghe, I, 77; plan *10*.
¥
FAYUM, regiune din Egiptul de Mijloc. Portrete funerare paleocreştine, I, 158, 163.
FERRARA, Emilia, Italia. Conciliul de la II, 186, 254.
Fildeşuri, I, 202 – 212, II, 139 – 143, 171, 175, 273; il. *57 – 07, 158 – 103, 218*.

FILIPPI, Macedonia, Grecia. Bazilica B, I, 99. – Octogon, I, 77.

FIRUZABAD, Persia. Palatul lui Ardaşir I, I, 43, 72.344

FLORENŢA, Toscana, Italia. Intrarea lui Ioan VIII Paleologul, II, 187. – Influenţa bizantină în pictură, I, 277. – Baptisteriu, II, 145, 187, 282. – *Biblioteca Laurentiana*: Evanghelia lui Rabula, I, 177; il. *3 d*. *Muzeul Bargello*: fildeşuri bizantine, I, 208, 209, II, 157; il. *161*. Dipticul celor douăsprezece praznice, I, 208. – Octogonul Sfânta Maria a îngerilor, I, 85. – *San Marco*: Fecioara orantă prov. din Sfântul Petru de la Roma, I, 153; il. *27*.

Fotie, patriarh al Constantinopolului, I, 247, 268, II, 7 – 10, 43, 51, 72, 121.

Fresce, I, 42, 154 – 162, 259, II, 66 – 113, 170, 173, 187; il. *7, 28, 78, 80, 81, 111* bis – *117, 121 – 123, 123, 126, 184 – 186, 193, 196 – 201*.

FRIULI, provincie din Italia. Influenţa Bizanţului, I.

278, II, 173

FULDA, Hessen, Germania. Biserica Neuenberg-Sf. Andrei, II, 170.

G

Galla Placidia, împărătească în Apus, I, 70, 83, 87, 88, 93, 147, 160, 171. – «Mausoleul» ei, I, 80; il. *10*.

GARGANO, Apulia, Italia. Biserica rupestră Monte Sant'Angelo, II, 144.

GAYOLE (LA). V. BRIGNOLES.

GAZA, Palestina. Biserica Sfântul Ştefan şi Sfântul Serghie, I, 108, 135, 260.

GEORGIA. Emailuri bizantine, II, 157 – Sculptură arhitectonică, II, 135.

GERASA, Palestina. Băi, I, 86; bazilici din sec. V ŞI VI, I, 67; biserica Prorocilor, Apostolilor şi Martirilor, I, 90, plan *18*.

GERMANIA, influenţa Bizanţului, I, 277.

GERMIGNY-DES-PRÉS, Loiret, c. Châteauneuf-sur Loire, Franţa. Oratoriul Sfântul-Teodul, I, 282.

GHELAT, Georgia. Mozaicuri în absida bisericii, II, 89.

Gheorghe, miniaturist al Monologului lui Vasile II, II, 209.

Gheorghe din Antiohia, mare amiral, II, 104, 106.

Gherman, patriarh şi scriitor bizantin, I, 242.

Giotto, pictor italian, II, 283.

GOLD BACH, Germania. Biserica Sfântul Silvestru, II, 170.

GÖREME, Cappadocia. Biserici rupestre, II, 36, 71.

GORICA, Macedonia, Iugoslavia. Biserică triconcă, II, 35.

GOSLAR, Saxonia de Jos, Germania. Evanghelie cu miniaturi, II, 284.

GOTLAND, insulă suedeză. Fresce din biserici, II, 175.

GRAČANICA, Macedonia, Iugoslavia. Biserica lui Miliutin, II, 196, 233; il. *174, 197*.

GRADO, Venezia-Giulia, Italia. Baptisteriu, I, 81.

GRAVINA, Apulia, Italia. Biserica San Vito Vecchio, 345 il. *125, 126*.

GRECIA, în Imperiul bizantin, II, 170. – Arhitectură religioasă, I, 58, 59, 63; plan *3*; il. *6*. – Sculptură.

I, 189. – Arte somptuare, I, 202. – Plan în cruce greacă la bisericile mănăstirilor, II, 16. – *Greci*: imaginaţia lor geometrică, II, 24.

Grigore Teologul, sau *din Nazianz*, sfânt, mare dascăl şi ierarh al bisericii răsăritene, I, 109, 164, II, 101, 114, 119, 120, 145, 151.

Grigore din Nysa, sfânt, mare dascăl şi ierarh al bisericii răsăritene, I, 86, 87, 100, 109, 164.

Grigore, călugăr, zugrav sârb, II, 245. GROTTAFERRATA, Latium, Italia. Abaţie vasiliană

II, 111.

H

HAH, Mesopotamia. Biserica Al-Adra, I, 99.

HALBERTSTADT, în reg. Magdeburg, RD. Germană. *Tezaurul catedralei*: patenă de argint bizantină, II, 146, 147; il. *164*.

HANGHBAT, Georgia. Sculpturi din biserică, 11, 136 HATRA, Mesopotamia. Palat, I, 72.

HERACLEEA, Tracia. Ţesături bizantine, I, 228. *Heracles*, il. *150*.

Heraclius, împărat bizantin, I, 23, 52, 54, 64, 99, 133, 143, 161, 162, 183, 216, 225, II, 40, 187. HERMOPOLIS, Egipt. Bazilică, 1, 69.

HEXHAM, Northumbria, Anglia. Biserica Sfântul Andrei, I, 236.

HIERAPOLIS, Frigia, Asia Mică. Catedrala, I, 73.

Biserica Sfântului Filip şi a fiicelor sale, I, 76; plan *9*. HILANDAR, Muntele Athos. Mănăstirea, II, 197, 229. *Hipocrale*, scriitor grec, il. *208*.

Hitrovo, boier rus, il. *210*

HOCHEPPAN, Austria. Capela castelului, II, 175. HODJA KALESSI. V. ALA HAN MONASTIR.

HOMS, ochii. Emesa, Siria. Vas de argint găsit la I, 219. *Honorius*, împărat în Apus, I, 21, 70, 187, II, 189; il. *45*. HOROMOS, Armenia. Biserica Sfântul Grigore, I, 100. HOSIOS LUKAS. V. Sf. Luca din Focida.

Hrisostom (*Gură-de-Aur*), sfântul Ioan, patriarh al Constantinopolului, 1, 29, 126, 145, 151, 164, 236; il. *143-bis*.

I

Iaroslav, ţar rus, II, 26 – 28, 83, 134

Icoane, I, 163 – 169, 266, 267, II, 116 – 118, 131, 255 – 260; il. 29, 30, 31, 32, 133, 134, 135, 136, 146, 147, 148, 202, 203, 204, 206, 220.

IERUSALIM, Palestina, I, 52, 101. *Bazilici*: a împărătesei Evdochia, I, 176; a Sfântului Mormânt, I, 61, II, 169, plan *1*. – Biserica zidită pe mormântul Fecioarei, I, 77. – Cupola de pe Stâncă, I, 82, 248. – Moscheea El-Aqsa, I, 82. – Relicva Sfintei Cruci, I, 52. – Rotonda Sfântului Mormânt, I, 75.

Ignatie cel Tânăr, patriarh al Constantinopolului, II, 51; il. *104*.

Ioan al VII-lea, papă, I, 153, 159, 161, 168, 261. *Ioan al X-lea*, patriarh bizantin, II, 66. *Ioan*, zugrav de icoane, I, 164, II, 118. *Ioan*, episcop şi pictor sârb, II, 245. *Ioan Alexandru*, ţar al Bulgariei, II, 247, 265; il. *213*. *Ioan Gramaticos*, cărturar bizantin, I, 246, 256, 268. *Ioan Teologul*, sau *Evanghelistul*, sfânt, I, 70, 87, 152, 163.164, II, 258, 259; il. *206, 210*. *Ioan 1 Tzim is kee*,

împărat bizantin, 1, 103, II, 10, 116. *Ioan III Vatatzes*, împărat la Niceea, I, 246, II, 179. *Iosif al II-lea*, patriarh al Constantinopolului, II, 186; il. *201*.

Irina, împărătească, I, 244, 245, 259, 261, 273, 274, 275, II, 8, 63 – 66.

Irina, soţia lui Alexe I Comnen, II, 156.

Irina, soţia lui Ioan VI Cantacuzino, II, 273.

Isidor din Milet, arhitect bizantin, I, 80, 88, 94, 96 – 98. *Isidor cel Tlnùr*, arhitect, nepotul lui Isidor din Milet, I, 98.

Isihasm, mişcare mistică bizantină, II, 185, 244. ISTANBUL. V. CONSTANTINOPOL.

ITALIA. Arhitectură religioasă, I, 278. Influenţe bizantine, I, 278, 279 – 283, II, 173. Renaşterea italiană şi pictura de tradiţie bizantină, I, 278, II, 173, 185. *Iuliana A* ale *ia*, principesă bizantină, I, 93, 137, 171; il. *35*. IURIEV-POLSKI, Rusia. Biserica Sfântul Gheorghe, II.

137.

Iustin I, împărat bizantin, I, 93, 183. – *Iustin* II, I.

138, 205, 218 – 220, 222, 226, 258; il. *70*. Diptic consular al lui, I, 203.

Iustinian I, împărat bizantin, I, 22, 29, 49, 52, 53, 63, 70, 78, 79, 81, 88, 89, 93 – 95, 98, 105, 113, 121, 127 – 131, 133, 134, 137 – 139, 141, 149, 162, 183, 185, 195, 197, 203, 205, 206, 212, 213, 223, 239, 252, 254, II, 8, 27, 30, 34, 53, 54; desen p. 89; il. *25, 108*.

Iustinian II

Rhinotmetul, I, 107, 145, 185, 224, 225, 273.

IVANOVO, Bulgaria. Capele rupestre, II, 247. IVIRON, Muntele Athos, manuscris bizantin, II. 261. IZMIT. V. NICOMEDIA.

IZNIK. V. NICEEA.

K

KAIRUAN, Tunisia. Moscheea Mare, II, 99, 166.

KAKOPETRIA, Cipru. Biserica Sfântul Nicolae al Acoperişului.

KAKULI, Georgia, tripticul de la II, 157.

KALAMBAKA, Tesal ia, Grecia. Mitropolia zugrăvită de Teofan, II, 287.

KALAT-SEMAN, Siria. Biserica Sfântul Simeon Stâlpnicul, I, 81, il. *9*.

KALB LOZE, Siria. Bazilică, I, 66, 67, 73

KALEN IČ, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196, 246.

KARANLEK KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 70.

KARGEM, Egipt. Necropola El Bagawat, I, 156.

KARIES, Muntele Athos. Mănăstirea Protaton, II, 229.

Kariye Djami. V. CONSTANTINOPOL, *Biserici*.

KARMUZ, Egipt. Catacombe, I, 39.

KARTAMIN, Mesopotamia. Biserica mănăstirii, I, 72; plan *7*.

KÀSR-EL-NUEJIS, Palestina. Mausoleu, I, 86.

KASR IBLISU, Siria. Biserica de vest, plan *4*.

KASR IBN WARDAN, Siria. Biserica, I, 99.

KASTOŘI A, Macedonia, Grecia, II, 33. *Biserici*: Panaghia-Kubelidiki, II, 35; Panaghia-Mavriotissa, II, 80, 82; Sfântul Ştefan, II, 32;

Sfinţii Anarghiri, II, 32, 79, 80, 82; il. *117*; Taxiarchis Mitropoleos, II, 32.

KAUSSIE. V. ANTIOHIA.

KAYSERI, II, 36, V. şi GÖREME

KEFR ZEII, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael, 1, 72; plan 6.

KELEDILAR KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 6870; plan *30*.

KERCI, Crimeea, U.R.S.S. Centre comerciale bizantine.

I, 55. – Taler bizantin, I, 215; il. *09*.

KU ARG, insula. Catacombe, I, 38.

KIEV, Ucraina, U.R.S.S. Aporturile Bizanţului, II, 83. Catedrala Sfânta Sofia, II, 26 – 28, 83 – 85; plan *27*; il. *98, 118, 119*. *Biserici*: a Dijmei, II, 26, 83; Uspenia de la Lavra Pecerskaia, II, 85, 86; Sfântul Mihail.

II, 81, 86; il. *120*; alte biserici, II, 28. *Academia*: icoane bizantine, I, 165. – Sarcofagul ţarului Iaroslav, II, 134.

KITI, Cipru. Biserica Panaghia-Angheloktistos, I, 141, 151; il. *24*.

KNECHTSTEDTEN, Renania, Germania. Biserica, II, 175.

Kokkinobaphos, Omiliile lui Iacov din II, 126, 127.

KÖLN, Renania, Germania. *Catedrala*, *tezaur*: mătase bizantină, I, 277, II, 162; *Mănăstirea Sfântul Pantaleon*: «Tratatul» lui Teofil, II, 158. – *Biserici*: Sfânta Ursula, mătase bizantină, I, 277. – Sfântul Gereon, II, 175; picturi de inspiraţie bizantină, I, 277. – Scriptorium, II, 170.

KORAMA. V. GÖREME.

KORYCOS, Cilicia, Asia Mică, Bazilica, I, 68.
KOSIAKGRAD, Bulgaria. Cap bizantin, I, 184.
KRITSÀ, Creta. *Biserici*: Panaghia, II, 240; Sfântul Gheorghe Kavusiotis, II, 240.
KRUŠEVAC. Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196.
KÜÇÜK-KALE, Turcia. Palatul Bryas, I, 256.
KUH-I-KHWAJA, Mesopotamia. Palat, I, 72.
KURBINOVO, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfântul Gheorghe, II, 79, 82.
KURŠUMLI. A, Serbia, Iugoslavia. Biserica Sfântul Nicolae, II, 34.
KUSAIR AMRA, Iordania. Fresce, I, 249.
KÜTAHYA, Turcia. *Muzeu*: stela funerară a lui Euthychios, I, 45; il. *3*.
KYRENIA, Cipru. Talere bizantine, I, 217.
L
LAMBACH, Austria. Biserica abaţială, II, 171.
Lambardos, Emanuel, pictor postbizantin, 11, 287.
LAMPSAC, Mysia, Asia Mică. Taler bizantin, I, 217; il. *68*.
Lascaris, *Ioan IV*, împărat la Niceea, II, 179. – *Teodor l*, II, 179, 189. – *Teodor 11*, II, 184.
Laurenţiu, sfânt, I, 124, 150, 151; il. *17*.
LAVRA, Muntele Athos. Catolicon, 11, 229; plan *28*. – Trapeza decorată de Teofan, II, 230. – Biblia lui Nichifor Focas, II, 147.
Lazăr, călugăr şi pictor bizantin, II, 50.
LEMBAT, Armenia. Biserica, I, 178.
LENINGRAD, U.R.S.S. *Biblioteca publică*: evangheliar bizantin, I, 267; il. *84*. – *Muzeul rus*: cap de înger «cu părul de aur», II, 118; il. *133*. –

Muzeul Ermitaj: icoană cu Pogorârea la Iad; il. *202*. Icoana sfântului Teodor Stratilat, II, 258. Taler de argint de la Kerci.

I, 215, il. *69*.

Leon I, împărat bizantin, I, 123, 135, 136, 137, 181, 183, 185, II, 40. – *Leon III Isaurianul*, I, 241 – 245, 250, 255, 262, 266, 273, 274. – *Leon IV*, I, 244, 273, 274. – *Leon V Armeanul*, I, 245, 246, 254, 255, 268. *Leon VI cel înţelept*, sau *Filosoful*, I, 203, II, 19, 51 – 53, 57, 114, II, 139, 159, 162; il. *107*. Fildeşul încoronării, cu sceptru, II, 139, il. *158*.

LESNOVO, Macedonia, Iugoslavia. Biserica mănăstirii.

II, 245.

LEUKAS, sau LEFKAS, insulă, Grecia. Biserica Hodighilria, II, 254.

LIÈGE, Belgia. *Tezaurul catedralei*: Fecioară de fildeş, II, 142.

LIMBURG AN DER LAHN, Hessen, Germania. *Catedrala*: staurotecă, II, 150; il. *166*.

LIMNES, Creta. Biserica Sfântul Ioan, II, 240.

LIMOGES, Haute-Vienne, Franţa. Lecţionarul abaţiei St. Martial, II, 171.

LIVERPOOL, Lancashire, Anglia. *Muzeul arheologic*: sf. Ioan Botezătorul, fildeş bizantin, II, 142.

LJUBOSTINJA, Serbia. Biserica, II, 196, 246.

LJUTIBROD, Bulgaria. Biserica, II, 247.

LONDRA. *British Museum*: Ms. Genezei Cotton, I, 174, II, 215. Codex Burney, il. *143*. – *Victoria and Albert Museum*: cruce-relicvariu de la Beresford Hope, II, 148. Icoană cu Bunavestire, II,

258. Caseta de la Yeroli, II, 141; il. *159*. Placă bizantină de aramă aurită, II, 142, 145. Triptic de bronz bizantin, II, 145.

LUBLIN, Polonia. Catedrala Sfânta Treime, II, 285.

Luca, sfânt, II, 294.

LYCAONIA, provincie din Asia Mică. Bazilici boltite, II, 32.

LYCIA, provincie din Asia Mică. Arhitectură religioasă.

11, 33.

LYON, Rhône, Franţa. *Muzeul istoric al ţesăturilor*: mătase bizantină, I, 276, II, 277; il. *88*.

LYTHRANKOMI, Cipru. Biserica Panaghia Kanakaria, 1, 141.

M

MAASTRICHT, Olanda. *Tezaurul catedralei*, mătase bizantină, II, 162.

MACEDONIA. Influenţa şcolii de arhitectură de la Constantinopol, II, 22 – 24. – Şcoala macedoneană de pictură, II, 72, 73, 226. – Consecinţele ruperii relaţiilor cu Constantinopolul, II, 245.

Macedoneni, *Imperiul sub*. Clasicismul, II, 6, – Viaţa intelectuală, II, 10. – Arhitectura religioasă, II, 16. – Artele somptuare, I, 272. – Ceramica, II, 166.

MADRID, Spania. *Academia*: Missorium al lui Teodosie I, I, 215. – *Biblioteca naţională*: manuscrisul lui Ioan Skylitzes, II, 264.

MAINZ, Renania-Palatinat, Germania. Scriptorium, II, 170.

Manasses, cronica lui, II, 265; il. *213*.

MAŇASI A.V. RESAVA.
MĂNĂSTIRINE, Dalmaţia, Iugoslavia. Bazilica inartirială, I, 59.
Manuscrise. Vezi Miniaturi.
MARCELLINA, Italia. Biserica Santa Maria în Monte Domenico, II, 173.
Marko, prinţ sârb, II, 245.
MARMAŞEN, Armenia. Biserica, II, 37.
MAS D'AIRE. V. AIRE-SUR-l' ADOUR.
Matei, sfânt, I, 268; il. *8, 5, 143*.
Maurus, sfânt, I, 134, 152.
Maximian, arhiepiscop al Ravennei, I, 35, 70, 121.
127 – 130, 133, 134.
MEDINA, Arabia. Mozaicurile moscheii, I, 145.
Meletie, episcop al Antiohiei, I, 86.
MERIAMLIK, Cilicia, Asia Mică. Bazilica cu cupolă, I, 68, 91; plan *19*.
Mesaritesy Nicolae, scriitor bizantin, I, 88, II, 45, 66.
MESEMBRIA, (Nesebăr), Bulgaria. Biserica Sfântul Ştefan, sau Mitropolia Nouă, II, 32.
MESOPOTAMIA. Arhitectură religioasă, I, 31, 71 – 73; planuri *6, 7*. – Ceramică, II, 166. – Ţesături, II, 161.
METEORA, Tesalia, Grecia. Mănăstiri ta, II, 197. – Biserica Sfântul Nicolae, II, 238.
Metokites, Teodor, umanist bizantin, I, 268, II, 9, 184, 188, 195, 203, 222, 223, 233, 267, 272, 274, 277.
METTLACH, Germania. Biserica, I, 280.
METZ, Moselle, Franţa. *Tezaurul catedralei*:

mantia numită a lui Carol cel Mare, II, 165.

Mihail I Rangabe, împărat bizantin, I, 245, 251, 276, II, 264. – *Mihail* II *din Amorium*, zis *Bilblitul*, I, 245, 274. – *Mihail III*, I, 271, II, 8, 9, 43, 50, 72. – *Mihail IV din Paflagonia*, II, 11. – *Mihail V Kalaphates*, II, 64. – *Mihail VII Ducas Parapinakes*, II, 36, 154, 155, 157.

Mihail, pictor bizantin, II, 124, 232, 234.

Mihail, alt pictor, II, 230.

Mihail din Blacherne, miniaturist al Monologului lui Vasile II, II, 124.

MILANO, Lombardia, Italia. Bazilica Fecioarelor (San Simpliciano), I, 70.

Biblioteca Ambrosianà: Ms. Iliadei, I, 171, 173. – *Biserici*: SS. Apostoli, I, 87; San Lorenzo, I, 83; San Satiro, I, 84. – *Muzeul Costello Sforzesco*: fragmente din Judecata de Apoi de la Torcello, II, 92. Dipticuri consulare, I, 202, 205. Cap imperial, I, 183.

MILEŠEVO, Serbia, Iugoslavia. Biserica mănăstirii, II, 208 – 210.

MILET, Ionia, Asia Mică. Biserica, I, 68.

minutin, Ştefan, cneaz sârb, II, 189, 190, 197, 229, 232. MILO, insula. Catacombe, I, 38.

Mina, miniaturist al Monologului lui Vasile II, II, 124 Miniaturi, I, 155, 170 – 178, 236, II, 119 – 128, 175, 176, 261 – 266; il. *33 – 39, 137 – 143, 206 – 214*; desen I, 175.

MISMIYEH, Siria. Tychaionul, I, 65, 90.

MISTRA, Moreea, I, 21, II, 182, 184, 191. *Biserici*: Catedrala mitropoliei (Sfântul Dumitru), II, 199 – 202, 234. Pantanassa, II, 201; il. *181*. Peribleptos, II, 235 – 239; il. *199*; Sfinţii Teodori,

II, 200; il. *179*. Fecioara Hodighitria, II, 200, 235, 239; plan *35*; il. *180*. – *Muzeul Mitropoliei*: basorelief cu Hristos tronând, II, 269; il. *216*. – Palat domnesc, II, 204; plan *36*; desen II, 204; il. *182*.

MĂNĂSTIREA ALBĂ. V. SOHAG.

MĂNĂSTIREA ROŞIE. V. SOHAG.

MOLDOVA, România. Biserici, II, 197. – Pictură post bizantină, II, 288.

MONREALE, Sicilia. Catedrala, II, 66, 79, 81, 106 – 111, 118, 145; il. *129*.

MONTECASSINO, Latium, Italia. Abaţia benedictină.

I, 279, II, 94, 174. – Bazilica, II, 94, 95, 144. MONTEFIASCONE, Latium, Italia. Catedrala, I, 81. MONTE ŞANŢ ANGELO. V. GARGANO. MONTOIRE, Loir-et-Cher, Franţa. Pictura mănăstirii

Saint-Gilles, II, 174.

MONZA, Lombardia, Italia. Biserica colegială San Giovanni, fiole, I, 221.

MORAVA, valea. Biserici, II, 246. – Şcoala de pictură.

II, 246.

Morosini, Toma, patriarh latin al Constantinopolului, II, 178.

MOSCOVA, U.R.S.S. *Catedrale*: Hlagoveşcenie, II, 242, 243; Uspenie, 11, 241; Sfinţii! Mihail, II, 242. – Biserica Naşterii Maicii Domnului, II, 242. Icoane ruse, II, 259. – *Biblioteca Lenin*: evanghelia Ilitrovo, II, 264; il. *210*. – *Galeria Treliakov*: icoana de la Don, II, 259; il. *240*. Maica Domnului de la Vladimir, II, 117; il.

135. Troiţa lui Rubliov, II, 260. – *Muzeul istoric*: Ms. grec 407, II, 262; il. *205*. Psaltirea Hludov, 1, 268; il. *86*. – *Muzeul naţional de arte frumoase*: icoana celor Doisprezece Apostoli, II, 257. Medalion de email, I, 226. – *Palatul* cnejilor moscoviţi, II, 242; al lui Vladimir Andreievici, II, 242.

MOZAC, Puy-de-Dôme, Franţa. Abaţie, I, 276.

Mozaicuri, I, 145 – 154, 235, 261 – 265, II, 42 – 66, 215 – 228; il. *15 – 27, 70, 82, 102 – 113, 118, 119, 124, 127132, 188 – 195*.

MREN, Armenia. Sculpturi din biserică, I, 200.

MŞATTA, Siria. Palat, I, 248.

MÜNCHEN, Germania. *Biblioteca naţională*: psaltire sârbă, II, 265, il. *211*.

MÜNSTERTAL (MUSTAIR), Graubünden, Elveţia. Biserica Sfântul Ioan, IT, 168. – Picturi carolingiene, II, 170.

MUNTELE ATHOS. Mănăstiri şi biserici, I, 66, II, 28, 146; plan *28*. Vezi şi Hilandari, Iviron, Karies, Lavra, Stavronikita, Vatopedi, Xeropotamou.

MUNTELE MĂSLINILOR, Palestina. Bazilică, I, 61.

MUR ANO, Venezia, Italia. Biserica San Donato, I, 255, II, 93 – Fabricarea de cubuleţe pentru mozaicuri de tradiţie bizantină, II, 214.

MYTILINI, insula. Giuvaeruri bizantine, I, 222. – *Sfântul Therapon*: icoana sfântului Ioan Teologul, il. *206*.

MZCHET, Georgia. Sanctuarul Adevăratei Cruci, I, 84.

N
NAISSUS. Vezi NIŠ.
Narses, general al lui Iustinian, I, 149.
NAXOS, Ciclade, Grecia. Paraclisul Sfintei Kyriachi, I, 261; il. *81*.
NEPI, Italia. Biserica de la Castel Sant'Elia, II, 172.
NEREZI, Macedonia, Iugoslavia. Sfântul Pantelimon, *arhitectură*, II, 23, 26; il. *92*. *Fresce*, II, 66, 77 – 79, 102, 109, 110; il. *114.115, 116*.
NESEBÄR. V. MESEMBRIA.
Nestor, miniaturist al Monologului lui Vasile II, II, 124.
Nestor, sfânt, II, 117; il. *134*.
NEW YORK, S.U.A. *Cooper Union Museum*: tapiserie bizantină, I, 231: il. *76*. *Metropolitan Museum*: potir din Antiohia, I, 220. Cupă de aur de la Shkodra, I, 273. Panou de parapet bizantin, I, 270; il. *87*. Taler de argint din Kyrenia, I, 217. Relicvariul Oppenheim.
I, 226.
Aicandru din Colophon, poet grec, II, 122; il. 139.
NICEEA, Bitinia. Conciliu 1 VII ecumenic, I, 244,. Criza iconoclastă, I, 51, 52, 259 – *Biserici*: Adormirea, I, 100, 142, 259, II, 54; il. *109 bis*. Sfânta Sofia, fresce.
II, 206. – Frescele din mănăstirea Sosandra, II, 206. – Imperiul de la II, 183.
Aichifor *1 Logothetul*, împărat bizantin, I, 245, 274. – *Aichifor* II *Focas*, I, 103, 150. – *A ichifor III Botaniatul*, I, 32, II, 264; ilustr. *143-bis*.
Aichifor, sfânt, patriarh al Constantinopolului,

I, 267 – 269; il. *86*.

Aicolae Misticul, scriitor bizantin, I, 247.

NICOMEDIA, Bitinia. Arhitectură, I, 63. – Monedă bizantină, I, 224.

NICOSIA, Cipru. Talere de argint din Kyrenia, I, 217.

Aifon, patriarh al Constantinopolului, II, 195.

Niká, răscoala, I, 93, 94, 137.

NIŠ, Serbia, Iugoslavia, fresce din morminte, I, 154. – Capul împăratului Constantin, I, 182, il. 40.

NITRAIVANKA, Cehoslovacia. Coroana lui Constantin IX Monomahul, II, 153; il. *169*.

NORTHUMBRIA, vechi regat celtic în Anglia, influenţe bizantine, I, 235.

NOVARA, Piemont, Italia. Catedrala, II, 173.

NOVGOROD, U.R.S.S. Catedrala Spaso-Preobrajenie, II, 241; il. *200*. – *Biserici*: Intrarea în Ierusalim, II, 241. Sfânta Sofia, II, 27, 28; il. *97*. – Alte biserici, II, 28. – Icoane ruse, il. *133*. Icoana Maicii Domnului de la Don, il. 204.

NUMIDIA. Gravuri rupestre şi stele, I, 42.

O

OBERZELL, pe insula Reichenau (lacul Konstanz), R.F. Germania. Biserica Sfântul Gheorghe, II, 170.

OHRID (OHRIDA), Macedonia, Iugoslavia. *Biserici*: Fecioara-Peribleptos, devenită apoi Sfântul Clement, II, 230; tezaur, II, 275. Sfântul Pantelimon, II, 35. Sfânta Sofia, II, 33, 73 – 76, 81, 84, 195; il. *99, 178*. – *Muzeul naţional*: icoane cu două feţe, II, 257.

Olimpiodor, eparh, I, 109, 121.

OLIVOLO, insule, Italia. Catedrala, I, 254.
OROPOS, Attica, Grecia. Biserica Sfântul Gheorghe, II, 208; il. *184*.
Otto, I primul împărat al Sfântului Imperiu romano-germanic, II, 169.
Otto II, II, 140, 169.
Otto III, II, 163, 169.
OXFORD, Anglia. *Biblioteca Bodleiană*, Typiconul de la Lincoln College, II, 263.
P
PADOVA, Venezia, Italia. Picturile lui Giotto, II, 284.
Palamas, Grigore, teolog şi patriarh al Constantinopolului, II, 185.
PALEOLOGI, dinastia lor, II, 15, 179, 196, 202, 204. – Epoca lor, II, 179, 180, 182, 183, 190, 191, 276, 280. – Monedele lor, II, 276. – Stil numit al, II, 280. – *Andronic* II, împărat bizantin, II, 180, 182, 183, 184, 187, 194, 195, 203, 217, 222, 229, 233, 239, 246. – *Andronic III*, II, 180, 189, 203. – *Andronic IV*, II, 180. – *Constantin XI Dragases*, II, 183, 191. – *Constantin-Raul*, principe, II, 263. – *Ana*, principesă, II, 198. – *Dumitru*, II, 186. – *Ioan V*, II, 180, 186, 190, 273. – *Ioan VI*, II, 182, 273. – *Ioan VII*, II, 180. – *Ioan VIII*, II, 186, 254, 272, 276. – *Manuel 11*, II, 184, 186, 187, 276. – *Mihail VIII*, II, 179, 180, 182, 183, 194, 216, 217, 231, 256, 263. – *Teodor 11*, despot la Mistra, II, 201.
PALERMO, Sicilia. Camera numită a lui Roger (Ruggero) II, II, 165. – Capela palatină, II, 81, 98 – 103, 165; il. *127, 131*. – La Martorana, 11, 103 – 106; il. *130*. – *Muzeu*: inelul de la Siracusa, I, 223. – Palatul La Zisa, II, 115. – Meşteri ţesători

bizantini, II, 165. PALESTINA. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 58, 67 – 68. – Orfevrărie religioasă, I, 221. – Icoane.

I, 166, 266.

PALMYRA, Siria, I, 31, 228.

Panselinos, Manuel, pictor bizantin de fresce, II, 229, 230. *Pantaleone*, miniaturist al Monologului lui Vasile II.

II, 124.

PAPHOS, Cipru. Picturi din mănăstirea Sfântul Neofit, II, 81.

PARAY-LE-MONIAL, Saône-et-Loire, Franţa. Stăreţie, II, 174.

PARENZO. Vezi POREČ.

PARIS. *Collection de Clercq*: medalion bizantin, I, 226. *Biblioteca naţională*: Traducere latină după Cronica alexandrină, I, 282. Evangheliar supi, gr. 905, I, 268; il. *85*. Evangheliarul lui Carol cel Mare, 1, 281. Evanghelia de la Sinope, 1, 176; il. *37*. Evanghelie greacă 54, 11, 261. Evanghelie greacă 70, II, 123. Evanghelii greceşti 64 şi 74, II, 126. Omiliile lui Ioan Hrisostom, II, 126; il. 143 bis. Fildeşul zis de la Saint-Lupicin, I, 209; il. *62* – *64*. Cartea lui Iov, ms, grec 135, II, 263, 264; il. *212*. Ms. arab 6094, II, 266. Ms. lui Ioan Damaschinul.

I, 269. Ms. grec 1208, II, 127. Ms. grec 1242, 263; il. *209*. Ms. grec 2144, II, 262; il. *208*. Ms. Codinus, II, 263; il. *207*. Psaltirea greacă 139, II, 121; il. *137*. Culegerea de omilii ale sfântului Grigore din Nazianz.

II, 114, 119. Sacramentarul Gellone", I, 280. «Theriaca» lui Nicandru din Colophon, il. *139*.

Cabinetul de medalii: dipticul lui Anastasie, I, 204; il. *57*. Dipticuri consulare, I, 205. Emailuri bizantine, I, 226. Placa de fildeş cu Romanos şi Evdochia, II, 140; il. *160*.

Muzeul Cluny: diptic bizantin, I, 272. Fildeşul cu Otto 11 şi Teofano, II, 140. Casetă de fildeş cu rozele, II, 141. Mătase prov. din mormântul lui Carol cel Mare, I, 276, 277; il. *73*.

Muzeul Luvru: dipticul lui Areobindus, I, 205. Fronton copt de nişă, I, 199; il. *55*. Icoana sfântului Gheorghe, II, 258. Icoana Schimbării la Faţă, II, 256. Fildeşul Barberini, I, 205, 215; il. *58*. Fragment din Judecata de Apoi de la Torcello, II, 92. Plăci de argint bizantine prov. din Sainte-Chapelle, II, 147. Placă de relicvariu prov. din Siria, I, 200; *il 71*. Sculptură în lemn coptă, I, 200; il. *56*. Capul împărătesei Ariadna, I, 182; il. *42*. Cap prov. de la Tort o să, I, 184; il. *43*. Triptic bizantin prov. din colecţia Harbaville, II, 140. Vasul de la Emesa I 219

PATLEINA, Bulgaria. Portretul sfântului Teodor, II, 166. PATMOS, insula. *Mănăstirea Sfântul Ioan*: paraclisul Fecioarei, II, 207; icoană, II, 258; evanghelie bizantină, II, 261.

PATRAS, Peloponez, Grecia. Ateliere de ţesături bizantine, II, 160.

Pavel Silenţiarul, scriitor bizantin, I, 137, 164, 213, 227. PAVIA, Lombardia, Italia, I, 278. Capela San Salvatore.

I, 279; bisericile San Giovanni Domnarum şi Sant'Eusebio, II, 173.

PEČ, Serbia, Iugoslavia. Biserica Sfinţii Apostoli, II, 190, 210.

PEDRET, Catalonia. Abaţie, II, 173.
PERACHORIO, Cipru. Biserica Sfinţii Apostoli, II, 81. PERGAM, Mysia, Asia Mică, bazilica, I, 68; pictură.
II, 122
PERGIIE, Pamfilia, Asia Mică, bazilica A, I, 68. Bazilica B, I, 68.
PÉRIGORD, regiune din Franţa, biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, II, 171, 172.
PÉRIGUEUX, Dordogne, Franţa. Biserica Saint-Front.
I, 89, II, 171.
PERISTERAI, Macedonia, Grecia. Biserica mănăstirii.
II, 35.
PERISTREMA, vale în Cappadocia. Picturi rupestre, II, 71.
PERSIA ahemenidă, I, 30; sasanidă, I, 43, 238, 239, 250, 275, 279; abasidă, I, 250. – *Perşi*, I, 104, 218, 228.229
PERUŞTIŢA, Bulgaria. Biserica Roşie, I, 83, 155. PETRA, Arabia. Biserica Sfântul Ioan Botezătorul, II, 29. *Petru*, sfânt, I, 120; il. *86*.
Petru cel Mare, ţarul Rusiei, II, 288.
Petru al II-lea, episcop al Ravennei, I, 120.
Philes, Manuel, scriitor de artă bizantină, II, 218 – 220, 255.
Phronimachos, Andronic Nicolae, giuvaergiu bizantin, PIAZZA ARMERINA, Sicilia, II, 122.
PIRDOP, Bulgaria. Bazilică, I, 99.
PISA, Toscana, Italia. Influenţe bizantine asupra frescei, II, 283. – *Museo civico*: icoana sfântului Mihail, II, 257.

Planudios, Maxim, scriitor bizantin, II, 187.
Plethon, Gemistos, umanist bizantin, II, 184.
PLISKA (ABOBA PLISKA), Bulgaria. Biserici, II, 9, 31.
Plotin, filosof neoplatonician, 1, 110, 112.
PLOVDIV, Bulgaria. *Muzeu*: placă de bronz bizantină, II, 146.
POITIERS, Vienne, Franţa. *Abaţia Sfânta Cruce*: relicvariul Crucii, I, 226.
POLONIA, influenţa artei bizantine, II, 170.
POREČ, Istria, Iugoslavia, I, 81. *Bazilica eufrasiană*, mozaic, I, 134; il. *23*.
Porphyrios, monumentul vizitiului, I, 188.
PORTO GR U ARE, Friuli, Italia. Baptisteriu, II, 173.
POTAMIES, Creta. Biserica Panagh iaGuvern tot issa, II, 240.
PRAGA, Cehoslovacia. – *Biblioteca muzeului*: Ms. Mater Verborum, II, 284. – *Biblioteca Universităţii*: Antifonarul de la Sedlec, II, 284.
PRESLAV, Bulgaria. Ceramică, II, 165. – Biserica Aurită, II, 34.
PRESPA, lac, Macedonia. Biserica Sfântul Ahile, II, 32.
PRINCETON, S.U.A. *Universitatea*: Ms. bizantin Garrett 2, II, 261.
PRIZREN, Macedonia, Iugoslavia. *Biserici*: Fecioara Lievisa, II, 231; Mitropolia, II, 197.
PROCONEZ, Marmara. Marmură din I, 31, 80, 134, 179, 192, 193, 194.
Procopie, istoric bizantin, I, 88, 97, 162.
Procopie, sfânt bizantin, il. *134*.
Progonos Zguros, eteriarh bizantin, II, 230.

PRÜFENING, Bavaria, Germania. Biserica abaţială, II, 175.

Psellos, Mihail, filosof bizantin, II, 11, 12, 61, II, 184.

PTGIIAVAN K, sau Ptghni, Armenia. Biserică, I, 100.

200.

O

QUERCY, regiune din Franţa. Biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, II, 171, 172.

QUIMPERLÉ, Finistère, Franţa. Biserica Sfintei Cruci, I, 76.

R

Babula, evanghelia lui, I, 177, 262, 268; il. *30*.

RADOLIŢA, Macedonia, Iugoslavia. Bazilica, I, 74.

Rangabe. V. Mihail /, I, 276.

RAVANICA, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196, 246.

RAVELLO, Campania, Italia. Catedrala, II, 145.

RAVENNA, Emilia, Italia. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 70 – 71. Arte somptuare, I, 202. Baptisteriul arian, I, 119; il. *19*. – Baptisteriul catedralei, I, 118.

119, 145, 166; il. *18*. – *Biserici*: Catedrala lui Ursus, I, 71, 119, 254, II, 90. – Catedrala ariană (sau Santo Spirito), I, 71. – S. Apollinare în Classe, I, 70, 132. S. Apollinare-Nuovo, I, 71, 80, 121, 127; il. *22*. SS. Apostoli, I, 137. San Francesco, sarcofage, I, 196; il. *50*. San Michele în Africisco, I, 130; il. *20*. San Vitale, I, 79 – 81, 97, 125, 130, 133, 136, 139, 141, 155, 264; il. *8 y 26.51*.

«Mausoleul Gallei Placidia”, I, 87 – 88, 116 – 119, 155, 264; il. *10, 17*. – *Muzeul arhiepiscopal*: Jilţul lui Maximian, 1, 211; il. *65 – 67*. – *Muzeul naţional*: dipticul numit de la Murano, I, 210. Heracles doborând un cerb, I, 189. Placă de fildeş egipteană, 1, 207. Panouri de parapet prov. din San Vitale, I, 195, 280; il. *52*. – Statuia lui Teodosie, I, 185. REGENSBURG, Bavaria, Germania. Capela Tuturor Sfinţilor, II, 175.

REICHENAU, insulă pe Iacul Konstanz, Germania. Scriptorium, II, 170.

REIMS, Marne, Franţa. Evangheliarul lui Ebo (Ebbon), I, 282.

RESAVA, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196, 246. ROMA, Italia. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 30 – *Arte somptuare*: dipticuri consulare, I, 203, 204. Cruce de email bizantină, I, 275. Fildeşuri, I, 202. – Mătase din China, I, 228. – Pictură religioasă bizantină, 1, 117, 168. – Şcoala de pictură murală, I, 158, 11, 172, 173. – Edificii cu plan central, I, 74. – Sculptură funerară, I, 74. Arcul de triumf al lui Constantin, I, 58. – *Bazilici*: a lui Constantin, I, 182; inferioară San Clemente, II, 168, 172; Catedrala San Pietro (Sfântul Petru), I, 59, 61, 85, 88, 136, 146, II, 95. – Catacombe, I, 38, 39, 46, 115. – *Biserici*: San Stefano Rotondo.

I, 76, 152. San Giovanni în Laterano, I, 61, 70, 81.

II, 282. San Giovanni di Porta Latina, I, 71, II, 173. San Lorenzo fuori le mura, I, 71, 150. Sfinţii Nereu şi Achileu, I, 263. San Paolo fuori le mura, I, 59, 146, 263, 281, II, 95, 281. Sant’Agnese fuori le mura, I, 71, 151. Santa Cecilia, 1, 265, II, 282. –

Santa Costanza, I, 146. Santa Maria Antiqua, I, 159, 167, 261, 267; il. *80*. Santa Maria di Gradellis, II, 168. Santa Maria în Cosmedin, I, 150, 153. – Santa Maria în Domnica.

I, 265. – Santa Maria Maggiore, I, 146, 263, II, 282. Santa Maria Novella (numită şi Santa Francesca Romană), I, 167; il. *31*. – Santa Maria în Trastevere, 1, 168, II, 172, 282. Santa Prassede, I, 263, 264; il. *82*. Santa Pudenziana, I, 115, 146, 148.

Icoane bizantine, 1, 165, 280. Mănăstirea celor Patru Sfinţi încoronaţi, frescele din capela Sfântul Silvestru.

II, 281. – Mozaicuri din absida bisericii amenajate de papa Felix IV în biblioteca forumului lui Vespasian. I, 148. – Palazzo Venezia, triptic bizantin de fildeş.

II, 140 – Cartierul Cosmedin, I, 150.

VATICAN, *Muzeul*: Crucea lui Iustin II, II, 43; il. *70*.

Sarcofagul Constantinei, I, 192,. Pixidă de fildeş, I, 211.

Ţesătură bizantină, I, 233, 277, 279; il. *74*. Bustul lui Ioan VIII Paleologul, II, 187. – *Biblioteca Vaticanului*: omiliile lui Iacov Kokkinobaphos, il. *142*. Cosmas Indicopleustes, ins. 699, II, 120. Ms. lui Ptolemeu. I, 267; il. *83*. Ms. sirian 559, II, 266; il. *214*. Monologul lui Vasile II, il. *141*. Psaltire greacă 1927, II, 126. Culegere bizantină de Epistole şi Fapte 1208, II, 261. Rotulul lui Iosua, II, 121; il. *138*. Sacramentarii ghelasiene, I, 279.

Roman (*Romanos*) *I Lekapenos*, împărat bizantin, II, 19, 150, 162.

– *Roman 11*, II, 29, 58, 83, 140, 150, il. *160*.
– *Roman III Arghiros*, II, 11, 29, 57, 58, 64.
– *Roman IV Diogene*, II, 140.
ROSSANO, Calabria, Italia. Catedrala San Marco, II, 25; il. *96*. – *Tezaur*: Evanghelia, I, 175, 176, desenul de la pag. 175; il. *38*.
ROUSILLON, regiune din Franţa, influenţa Bizanţului.
II, 172, 173.
Rubliov, Andrei, pictor rus, II, 242, 247, 259, 264.
RUDENICA, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196.
RUJKOVAC, Macedonia, Iugoslavia. Bazilica, I, 74. RUSIA. Pictură religioasă, II, 175, 241 – 243. Pictură profană, II, 115. – Uşi de bronz, II, 146. – Stilul icoanelor, II, 259, 260.
RUTHWELL, Northumbria, Anglia. Cruce de piatră. I, 236.
S
SAINT-CHEF, Isère, c. Bourgoin, Franţa. Abaţie benedictină, II, 174.
SAINT-MAURICE D'AGAUNE, Valais, Elveţia, I, 276. SAINT-SAVIN-SUR-GARTEMPE, Vienne, Franţa. Fresce, II, 174.
SAINTONGE, regiune din Franţa. Biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, II, 171, 172.
SAKKARA, Egipt. Fresce, I, 169.
SAKLE KILISSE, Cappadocia. Frescele din biserică. II, 71.
SALERNO, Campania, Italia. Influenţe bizantine, I, 27 g Catedrala II 145
SALONA (SOLIN), Dalmaţia, Iugoslavia.

Baptisteriu, I, 81.

SALONIC, Macedonia, Grecia. Construcţiile lui Galeriu, I, 63. – Biserică – rotondă, I, 75. – Monede bizantine, I, 224. – Morminte cu fresce, I, 154. – Sarcofage, I, 194. – în timpul Paleologilor, II, 180, 193, 195. Arcul de triumf al lui Galeriu, 1, 192. – *Biserici*: Hosios David, I, 115, 127; il. *15*. Sfântul Dumitru, I, 60, 64, 73, 142, 152, 153, 159, 160, 165, 167; il. *26*; fresce din capela Sfântul Eutimie, II, 227, 229. Sfântul Gheorghe, I, 113, 118, 121, 145, 165, 166, 191, 259, II, 56. Sfântul Nicolae Orfanos, II, 227. Sfinţii Apostoli, II, 193, 195, 196, 227; il. *193, 196*. Sfânta Ecaterina, II, 195, 196; il. *176*. Sfânta Sofia, I, 253, 258, 259, II, 16, 55. 57, 72; plan *22*; il. *78*. Fecioara Acheiropoietos, 1, 64, 108, II, 207; il. 6. Panaghia Chalkeon («Fecioara Căldărarilor”), 11, 23, 72, 75; il. *93*. Icoană de piatră prov. din mănăstirea Hosios-David, II, 130.

SALZBURG, Austria. Mănăstirea Nonnberg, scriptorium, II, 170, 175.

SAMARIA, regiune din Palestina. Mausoleul de la Săvaste, I, 86.

SANDOMIERZ, Polonia. Frescele din catedrală, II, 285.

SAN KT-GALLEN, Elveţia. *Mănăstirea*: Manuscrise mâniate şi fildeşuri, II, 169.

SANT’ANGELO ÎN FORM IS, Campania, Italia. Frescele din bazilică, II, 94 – 96, II, 173.

Sarantenos, Manuil I, patriarh bizantin, II, 189.

SARDES, Lydia, Asia Mică. Mausolée, I, 86.

SARVISTAN, Persia. Palatul lui Bahram V, I,

72.

Sasanizi, 1, 72, 247, 248, 250, 275, 276. – V. şi *Perşi*.

SAXONIA. Influenţele miniaturilor constantinopolitane, II, 170, 284.

SCHWARZRHEIN DORF, Renania, Germania. Picturi. II, 175.

Sculptură, I, 45, 46, 179 – 201, 270, II, 129 – 134, 267 – 271; il. *2, 3, 1, 7, 40 – 66, 87, 100, 144 – 157, 215 – 220*.

SEDLEC, Boemia. Antifonar, II, 284.

Seldgi ucizi. V. Turci.

SELEUCIA ÎN PIERIA, Siria. Biserica martirială, 1, 83.

SENS, Yonne, Franţa. *Tezaurul catedralei*: giulgiul sfântului Victor, il. *89*.

SERBIA, creştinarea slavilor, II, 189. Ruperea relaţiilor cu Constantinopolul, II, 190.

Sârbi, II, 189, 190, 243, 244.

SERES, Macedonia, Grecia. Mitropolia, II, 31.

SFÂNTUL LUCA (HOSIOS LUKAS) DIN FOCIDA, Grecia. Catoliconul, II, 29, 30, 57 – 59; plan *29*: il. 111.

SFÂNTUL MINA, Egipt. Bazilica, I, 59.

SFÂNTUL SAVA, Palestina. Mănăstirea, I, 269.

SICILIA, I, 38, 54. – Pictura profană, II, 175. – Activitatea mozaicarilor şi a pictorilor bizantini, II, 97 – 111, 172, 175; il. *128 – 131*.

SIDAMARA, Asia Mică. Sarcofage, I, 194.

SIDE, Pamphilia, Asia Mică. Mausolée, I, 86.

SIEGBURG, Renania-Westfalia, Germania. Racla sfântului Annot, II, 161.

SIENA, Toscana, Italia. Influenţă bizantină asupra picturii, II, 283.

ŞI GENA, Catalonia, Spania. Fresce din sala capitolului, 11, 174.

Simeon din Blacherne, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 124.

Simeon Stâlpnicul, sfânt, I, 66, 89, 164, 220; il. *71*.

Simon Magul, I, 269; il. *86*.

SINAI, Muntele. Mănăstirea Sfânta Ecaterina, I, 138, 139, 165, 166, 172, 266, II, 142; il. *29, 30, 134, 130*.

SINOPE, Anatolia, evangheliarul numit de la I, 176, 281; il. *37*.

SION, Valais, Elveţia. *Muzeul Valère*: mătase bizantină, II, 164; il. *171*.

SIRACUSA, Sicilia. Băile lui Daphne, I, 223.

SIRIA. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 31, 58, 64 – 66; plan *4*. – Miniaturi, I, 44. – Icoane, 1, 163. – Fildeşuri, I, 203. – Ateliere de sculptură, I, 192. – Ţesături bizantine, I, 228, 229, 231 – 233, II, 161. – Tezaure de argintărie, I, 220; il. *71*.

SKOPLJE, Macedonia, Iugoslavia. *Biserici*: a mănăstirii Sfântul Andrei, II, 245, 246; a mănăstirii Marko, II, 245.

SKŘÍPU, Beoţia, Grecia. Biserica Theotokos (Născătoarea de Dumnezeu), II, 17; plan *24*; il. *91*.

SMIRNA, Asia Mică. Arta sarcofagelor, I, 45. – Bazilica din Agora, I, 61.

SOEST, Renania-Westfalia, Germania. Catedrala, II, 175.

SOFIA, Bulgaria. Biserica Sfântul Gheorghe, II, 247.

SOHAG, Egiptul de Mijloc. Mănăstirea Albă, I, 69; plan *5*. Mănăstirea Roşie, I, 69.

SOPOČAN1, Serbia, Iugoslavia. Biserica mănăstirii, 11, 210, 211; il. *185*.

SOUVIGNY, Biblia de la II, 175.

SPĂLATO. V. SPLIT.

SPARTA, Laconia, Grecia. Ateliere de ţesături bizantine, II, 160. – Sediul arhiepiscopiei, II, 182, 199.

SPLIT, Croaţia, Iugoslavia. Palatul lui Diocleţian, I.

31, 74.

STARAIA LADOGA, Rusia. Biserica Sfântul Gheorghe, II, 82, 87; il. *122*.

STARO NAGORIČNO, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfântul Gheorghe, II, 197, 232; il. *175, 195*.

STAVRONIKITA, Muntele Athos. Catolicon zugrăvit de Teofan, II, 287.

Stephanos, pictor de icoane, II, 118.

Stoclet, colecţia: icoana Coborârii de pe cruce, I, 236, 257

STUDEN ICA, Serbia, Iugoslavia. *Biserici*: a Fecioarei, II, 34, 208; il. *101*. Sfinţii Ioachim şi Ana, II, 233; il. *180*. – Sculpturi, II, 271.

Studital, Teodor, stareţul mănăstirii din Studion, I, 267, 268.

SUMM AGA, Venezia, Italia. Biserica, II, 173.

SVETI ILIJA, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfântul Ilie, I, 74.

Ştefan, sfânt, primul rege al Ungariei, II, 154; il. *108*.

Ştefan, fiul lui Lazăr, despot sârb, II, 190.

Stefan Nemania, jupân al Rasciei (Serbia), II, 33, 80, 189, 208.

T

TAFHA, Siria. Bazilica, I, 67.

TAVANT, Indre-et-Loire, ar. Chinon, Franţa. Fresce, II, 174.

TBILISSI, Georgia, U.R.S.S. *Muzeu*: triptic prov. de la Khakuli, II, 157.

TEBA, Beoţia, Grecia. Ateliere de ţesături bizantine, II, 160, 165.

TEBA DIN TESALIA, Grecia. Bazilica A, plan *3*.

TEKOR, Armenia. Biserică boltită, I, 74.

TELANISSOS, Siria, I, 66. V. şi KALAT-SEMAN.

Teodora, împărătească, soţia lui Iustinian, I, 49, 81, 127 – 130, 139, 162, 183, 197, 212, 227, 268; il. *25*. – *Teodora*, soţia lui Teofil, I, 246. – *Teodora*, soţia lui Mihail III, II, 50. – *Teodora*, împărătească în 1042, II, 153; il. *169*. – *Teodora*, soţia lui Mihail VIII, II, 194. – *Teodora Raulina*, principesă bizantină, II, 194.

Teodora, soţia despotului din Epir, Mihail Ducas, II, 269.

Teodor, sfânt militar bizantin (sunt doi sfinţi omonimi: Teodor Tiron şi Teodor Stratilat), I, 149, 236, II, 56, 151, 157, 160, 198; il. *29, 72*.

Teodosie J cel Mare, împărat roman, I, 21, 25, 49, 75, 91, 101, 114, 181, 182, 185, 187, 215, 216; il. *45*. – *Teodosie* II, I, 49, 70, 75, 87, 89, 101, 107, 146, 170, 176, 183, 197. – *Teodosie III*, I, 225, 241.

Teofan, călugăr de la mănăstirea Sinai, II,

224.
Teofan din Bizanţ, istoric grec, I, 138.
Teofan Cretanul, pictor postbizantin, II, 230, 238, 287.
Teofan Grecul, pictor bizantin, II, 241 – 243, 248, 259, 260, 264.
Teofil, împărat bizantin, I, 246, 255 – 257, 266, 271, II, 10, 50.
Teofil, arhiepiscop al Alexandriei, I, 259
Teofilact, împărat bizantin, I, 247, 276.
Teofilact Simokatta, istoric bizantin, I, 52, II, 7.
Teophano, principesă bizantină, soţia lui Otto II, II, 140, 169.
TESALIA, în Imperiul bizantin, II, 179.
THALIS, Armenia. Catedrala, I, 100.
THESSALONIKI. V. SALONIC.
THIRA (SANTORIN), insulă, Grecia. Biserica numită Piskopi, II, 82.
Timotei, primul episcop al Efesului, II, 105.
TIVOLI, Latium, Italia. Biserica San Silvestro, II, 173.
TÎRNOVO, Bulgaria, II, 211. *Biserici*: Patruzeci de mucenici, II, 211, Sfinţii Petru şi Pavel, II, 247 – 248.
TO KALE KILISSE, Cappadocia. Biserica veche, il. *114 bis*.
TORCELLO, Venezia, Italia. Catedrala, I, 136, II, 91, 134; il. *124, 157*. – Santa Fosca, I, 255. – *Muzeu*: fragmente din Judecata de Apoi prov. din catedrală, II, 92.
TORINO, Piemont, Italia. *Biblioteca naţională*: manuscrisul lui Teodoret, II, 123; il. *140*.

TOURS, Indre-et-Loire, Franţa. Biserica Sfântul Martin. I, 235.

TRANI, Apulia, Italia. Catedrala, II, 145.

TRAPEZUNT, Asia Mică. Imperiul din I, 22, II, 213. – Monede, II, 276. *Biserici*: Catedrala, II, 199. Nakip Djami, II, 32. Sfânta Ana, II, 32. Sfânta Sofia, II, 213. – Palat imperial, II, 204, 254.

Trapezunt, Gheorghe din umanist bizantin, II, 188.

TRIER, Renania-Palatinat, Germania. Reşedinţa împăraţilor romani, I, 48. Bazilica lui Constantin, I, 70. – Fildeşuri, I, 203.

TRIESTE, Venezia, Italia. Catedrala, II, 93, 117.

TROESMIS, jud. Tulcea, România. Biserică cu boltă în leagăn, I, 74.

TROYES, Aube, Franţa. Casetă bizantină din tezaurul catedralei, II, 143.

TUR ABDÎN, Mesopotamia, I, 71, 72

Turci selgiucizi, II, 12, 13, 36, 37, 70, 71, 81, 276.

Turci otomani, II, 33, 246, 289.

TURINGIA. Influenţa miniaturilor constantinopolitane. II, 284.

TURMANIN, Siria. Bazilica mănăstirii din I, 66.

Tzanes, Emanuel, pictor postbizantin, II, 287.

Tzanfurnari, Emanuel, pictor postbizantin, II, 287.

Tzimiskes, V. *Ioan*, II, 164, 169.

Tzycandilis, Manuel, scrib grec, II, 264; il. *212*.

ŢARA ROMÂNEASCĂ. Biserici cu planul în

cruce greacă, II, 197.

ŢARIŢÎNGRAD, Macedonia, Iugoslavia. Bazilică boltită, I, 74; baptisteriu, I, 83.

Ţesături bizantine, I, 226 – 233, II, 160 – 165; il. *72 – 76, 88, 89, 171, 172, 173, 217*.

U

UMM-EJ-JIMAL, Siria. Biserica zisă a lui Iulianos. I, 67.

UR, Caldeea. Morminte regale, I, 92.

URBINISI, Georgia. Biserică boltită, I, 74.

Ursus, episcop al Ravennei, I, 70, 133, 136, 253, II, 90. UTRECHT, Olanda. *Muzeul arhiepiscopal*: Fecioara cu Pruncul, fildeş, II, 142; il. *162*. Psaltire, I, 282.

V

VAGARŞAPAT, Armenia. *Biserici*: Sfânta Ripsime, I, 84; plan *14*; il. *11*. Şoghakat, 1, 100.

Valens, împărat roman, I, 105, 192.

VALSÁMONERO, Creta. Frescele bisericii, II, 241. VARAG, Armenia. Evanghelia dăruită mănăstirii de regina Mike, II, 128.

Varlaam, călugăr calabrez şi filosof, II, 185.

VAROŠ, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfântul Nicolae. II, 231.

Vasile 1, împărat bizantin, II, 8, 9, 17, 19, 24, 38, 44, 45 – 51, 113, 114, 119, 129.

Vasile II, împărat bizantin, II, 8, 9, 11, 29, 32, 33, 53, 54, 58, 73, 76, 159, 163, 164. *Menologul* lui Vasile II, II, 123, 124; il. *141*.

Vasile din Cesareea, sfânt, mare dascăl şi ierarh al Bisericii răsăritene, I, 109, 164, II, 120.

Vasile Proedrul, II, 150.

VATOPEDI, Muntele Athos. *Catolicon*, II, 229;

frescele din trapeză, II, 80; Ms. bizantin al Octateucului, II, 261; *tezaur*, cupa numită a lui Manuel Cantacuzino, II, 275; il. *219*.

VELJUSA, Macedonia, Iugoslavia. Biserică cu plan tetraconc, II, 35.

VENEŢIA, Italia. Centru de artă bizantină, I, 251, 253 – 255, II, 172. Influenţă greacă în pictura icoanelor, II, 214. Capela veche Sfântul Teodor, I, 254. – Vechea biserică San Marco, I, 89, 255, II, 173; plan *23*. BAZILICA SAN MARCO, I, 185, 255, II, 35, 171. *Arhitectura*, II, 195. *Baptisteriul*, II, 251. *Capela Aicopeia*, II, 132. *Capela San Clemente*, II, 215; il. *188*. *Capela Sfântul Isidor*, II, 251. *Capela Zeno*, Fecioara-Aniketos, II, 269; il. *215*. *Ciborium*, II, 270. *Mozaicuri*, I, 111, II, 79, 90, 111, 172; il. *132*. *Pronaos*, II, 214. „*Pala d'Oro*», II, 155, 156. *Uşi*, II, 144. *Sculpturi*, II, 133; il. *150*. Grupul telrarhilor, I, 184. Capul numit „Carmagnola", I, 185. Sfântul Dumitru, II, 132; il. *149*. Madona numită «dello Schioppo", II, 270 – 271, *Tezaur*, II, 149, 154; giuvaeruri bizantine, II, 146; bol de sticlă, II, 157; potire, II, 159; il. *170*; chivot, II, 147; il. *167*; coroana numită a lui Leon VI cel înţelept, II, 149; icoane de aur şi de argint, II, 134; patenă de alabastru, II, 159.

Biserici: San Zan Degola. (Sfântul Ioan Decapitatul), II, 250. – Vechea biserică Sfântul Zaharia, I, 254. – Reliefuri din Campiello Angaran, II, 130.

Biblioteca San Marco: Psaltirea lui Vasile II, II, 124. Ferecături bizantine, II, 148, 149, 151, 152; il. *105*.

VEROLI, caseta de la II, 141; il. *159*.

VICENZA, Venezia, Italia. *Muzeu*: „Adormirea” de Paolo Veneziano, II, 284.

Victor, giulgiul sfântului, I, 276; il. *89*.

VIENA, Austria. *Biblioteca naţională*: Tratatul lui Dioscoride, I, 171. Geneza, I, 172 – 174, 281; il. *33, 34*. Evanghelia încoronării, I, 281.

VIENNE, Isère, Franţa. Biserica Sfântul Petru, I, 235.

Villehardouin, Guillaume de, II, 182.

Visarion (*Besarion*), cardinal, umanist bizantin, II, 188.

VLADIMIR, Rusia. Catedrala Sfântul Dumitru, fresce, II, 66, 87, 88; il. *121*. Biserica Fecioarei-Ocrotitoare (Pokrov), II, 136 – 137. – Icoana Maicii Domnului, II, 117; il. *135*.

VOLOTOVO, Rusia. Biserica Uspenia, II, 242.

VRONDISI, Creta, mănăstirea, II, 240.

Vukašin, ţar sârb, II, 245.

VURVARA, Cynuria, Pelopones. Frescele clin paraclisul sihăstriei, II, 82.

W

WASHINGTON, S.U.A. *Dumbarton Oaks*: Pixidă de fildeş, il. *218*. Tapiserie coptă, I, 230; il. *75*. – *National Gallery*: icoana Maicii Domnului din Calahorra, il. *203*.

WOLFEN BÜTTEL, Saxa, Germania. Culegere de desene din Vechiul Testament, II, 284.

WÜRZBURG, Bavaria, Germania. Biserica, I, 280.

X

XANTHOS, Lycia, Asia Mică, I, 45, 68.

XEROPOTAMOU, Muntele Athos. Cupa numită a Pulheriei, II, 274.

Z
ZANJEVAC, Serbia, Iugoslavia. Biserică cu plan tetraconc, II, 35.
ZARAFONA, Laconia, Grecia. Biserica Adormirea Maicii Domnului, II, 32.
ZEMEN, Bulgaria. Frescele din mănăstire, II, 247.
Zenobius, arhitect bizantin, I, 61.
Zenon, împărat bizantin, I, 27, 66, 89, 91, 135, 137, 183, 206.
ŽIČA, Serbia, Iugoslavia. *Biserica înălţării*: picturi, II, 208, sculpturi, II, 271.
Zoe, împărătească, II, 11, 63 – 65, 87, 153; il. *113, 169*.
Zonaras, istoric bizantin, 11, 164.
ZVARTNOTZ, Armenia. Rotonda Sfântul Grigore Luminătorul, I, 85, II, 37; plan *15*.
CUPRINS
III. – APOGEUL: CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÂNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CĂTRE CRUCIAŢI (843 – 1204)
SITUAŢIA ISTORICĂ
Simţul frumosului (7). – Forţa Imperiului sub dinastia Macedoneană (8). – Prestigiul Constantinopolului (8). – Creştinarea slavilor de sud şi de est (9). – Puterea bisericii răsăritene şi ruptura sa de biserica apuseană (10). – Viaţa intelectuală sub dinastia Macedoneană (10). – Marea cotitură a istoriei bizantine: venirea la putere a aristocraţiei civile (11). – Viaţa intelectuală sub regimul nobilimii civile (12). – Triumful aristocraţiei militare şi funciare sub

dinastia Comnenilor (12). – Noii duşmani ai Bizanţului: turcii selgiucizi, normanzii şi veneţienii (12). – Cucerirea Constantinopolului în 1204 (13). – Situaţia anevoioasă a Imperiului sub dinastia Comnenilor (13). – Viaţa intelectuală sub dinastia Comnenilor (14). – Literatura şi artele plastice din Bizanţ (14).

1. ARHITECTURA

Arhitectura religioasă. – 1. Planul în cruce greacă înscrisă (16): Biserica de la Skripu; Gül Djami de la Constantinopol; Atik Mustafa Paşa Djami; Biserici constantinopolitane între secolele X – XII; Salonicul şi Macedonia; Şcoala greacă; Italia meridională şi Sicilia; Rusia Kieviană; Biserici de la Athos. – 2. *Biserici cu trompe de colţ* (29). – 3. *Tipurile bazilicale* (31): Bazilicile cu şarpantă; Bazilicile boltite; Bazilicile cu cupolă. – 4. *Planurile centrale* (34). – San Marco de la Veneţia (35). – Bisericile rupestre din Cappadocia (36). – Bisericile din Armenia (37). *Arhitectura profană*. – Marele Palat şi construcţiile înconjurătoare (38). – Palatul Mangana (39). – Palatul Blachernelor (40).

2. PICTURA MONUMENTALĂ

Pictura religioasă. – 1. *Mozaicul* (42): Doctrina imaginilor; Biserica Theotokos din Marele Palat; Biserica Sfinţii Apostoli a lui Vasile I; Biserici de la Constantinopol cu subiecte evanghelice; Semnificaţia şi estetica decorului; Sfânta Sofia de la Constantinopol; Biserica Adormirii de la Niceea; Salonic; Biserici constantinopolitane; Hosios Lukas din Focida; Nea Moni din Chios; Daphni; Panouri votive din

secolele XI ŞI XII în Sfânta Sofia de la Constantinopol; Mozaicuri constantinopolitane din secolul XII, azi dispărute. – 2. *Fresca* (66): Cappadocia; Salonic; Sfânta Sofia de la Ohrid; Nerezi; Kurbinovo; Kastoria; Vatopedi; Cipru; Artă populară în Grecia. – *Răspândirea picturii bizantine*. –! *Rusia* (83): Sfânta Sofia de la Kiev; Biserica Adormirii din Lavra Pecerskaia de la Kiev; Sfântul Mihail de la Kiev; Novgorod; Sfântul Dumitru de la Vladimir. – *Georgia* (89). – 3. *Italia* (89): Cele mai vechi mozaicuri din San Marco de la Veneţia; Catedrala de la Ravenna; Catedrala de la Torcello; Murano şi Trieste; Italia meridională; Montecassino şi Sant'Angelo în Formis; Mozaicuri în bisericile normande din Sicilia; Cefalù; Capela Palatină de la Palermo; Martorana; Monreale; Grottaferrata; Mozaicuri din secolul al XII-lea şi de la începutul celui de-al XIII-lea în San Marco de la Veneţia.

Pictura profană

3. ICOANELE

4. MINIATURILE

Manuscrisul Grigore din Nazians al lui Vasile I (Paris gr. 510) (119). – Manuscrisul Cosmas Indicopleustes de la Vatican (Vat, nis, gr. 699) (120). – Psaltirea greacă 139 din Biblioteca naţională de la Paris (121). – Rotulul lui Iosua (Vat. Palat, gr. 431) (121). – «Theriaca» de Nicandru (122). - Evanghelii în stil clasic (122). – Menologul lui Vasile al II-lea (123). – Psaltirea lui Vasile al II-lea din Biblioteca San Marco de la Veneţia (124). – Manuscrise de format mic (125). – Manuscrisul Sfântului Ioan Gură de Aur al lui Nichifor al III-lea

Botaniatul (126). – Miniaturi din secolul al XI-lea (126). – Omiliile lui Iacov din Kokkinobaphos (126). – Evoluţia miniaturii în veacul al XII-lea (128).

— Miniaturi armene (128).

5. SCULPTURA

Ronde-bosse (129). – Reliefuri (129). – Panouri de parapet (133). – Sarcofage (134). – Armenia şi Georgia (135). – Vladimir-Suzdal (136).

6. ARTELE SOMPTUARE

Fildeşurile (139): A doua jumătate a secolului al

IX-lea şi începutul secolului al X-lea; Secolul al X-lea; Secolul al XI-lea; Secolul al XII-lea; Casete imperiale. – *Steatitele* (143). – *Metalele* (143): Porţi de bronz; Plăci de bronz; Orfevrărie. – *Emailurile* (148): A doua jumătate a secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea; Secolul al X-lea; Secolul al XI-lea; Icoane cu figuri *au repoussé* şi medalioane de email; Medalioane; „Pala d'Oro"; Secolul al XII-lea; Georgia. – *Sticlărie de lux şi vitralii* (157). – *Pietrele* (158). – *Monedele* (159). – *Ţesăturile* (160): A doua jumătate a secolului al IX-lea şi secolul al

X-lea; Secolul al XI-lea; Secolul al XII-lea. – *Ceramica* (165).

7. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

IV. – LUCIRI CREPUSCULARE: EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTIMPOL (1204 – 1261) ŞI RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261 – 1453)

SITUAŢIA ISTORICĂ

Împărţirea Imperiului între latini. Statele greceşti (178). – Recucerirea şi restaurarea Imperiului (179). – Războaiele dinastice şi ruina Imperiului (180). – Prosperitatea proprietarilor funciari şi a păturilor negustoreşti (181). – Forţa bisericii (181). – Mistra şi Moreea (182). – Simţământul trecutului elenic (182). – Renaşterea umanistă (183). Reacţia isihastă (185). – Bizanţul şi Europa occidentală (185). – Bizanţul şi lumea slavă (188). – Bulgaria (188). – Serbia (189). – Albanezii şi românii (190). – Cucerirea Constantinopolului (191).

1. ARHITECTURA

Arhitectura religioasă. – Folosirea galeriilor în jurul edificiilor (193). – Decorul faţadelor (196). – Planurile în cruce greacă înscrisă (197). – Bisericile cu trompe de colţ (197). – Planurile bazilicale (199).

Arhitectura profană

2. PICTURA MONUMENTALĂ

Pictura religioasă. – *Secolul al XIII-lea* (206): Patmos; Salonic; Serbia; Bulgaria; Trapezunt; Veneţia. – *Epoca Paleologilor* (216): Deisis-ul din Sfânta Sofia de la Constantinopol; Parigoritissa de la Arta; Caracterele stilului renaşterii din vremea Paleologilor; Kariye Djami; Kilisse Djami şi Pammakaristos; Salonicul şi şcoala macedoneană; Muntele Athos; Fecioara-Peribleptos (Sfântul Clement) de la Ohrid; Sfântul Ahile de la Arilje; Stilul conservator al bisericilor Sfântului Nicolae de la Mănăstir şi de la Varoš; Fecioara-Lieviša de la Prizren; Sfântul Nichita de la Čučer şi Sfântul Gheorghe de la Staro Nagorično; Biserica regală a

Sfinţilor Ioachim şi Ana de la Studenica; Gračanica; Mistra; Creta; Rusia; Serbia: Dečani; Nordul Macedoniei în a doua jumătate a veacului al XIV-lea; Şcoala din regiunea Morava; Bulgaria; Ţările române: Curtea de Argeş; Veneţia; O frescă italienizantă la Kariye Djami.

Pictura profană

3. ICOANELE

Secolul al XIII-lea (255). – Renaşterea din vremea Paleologilor (256). – Din anii 1330 – 1340 până la mijlocul secolului al XV-lea (258).

— Ţările slave (259).

4. MINIATURILE

1. Secolul al XIII-lea (261). – 2. Renaşterea din vremea Paleologilor (262). – 3. Din anii 1330 – 1340 până la mijlocul secolului al XV-lea (262).

— 4. În afara Imperiului (264): Rusia; Serbia; Bulgaria; Siria; Miniaturi arabe de influenţă bizantină; Armenia.

5. SCULPTURA

Sculptura imperială (267). – Sculptura funerară (267). – Sculptura religioasă (269). – Veneţia (270). – Trapezunt (271). – Serbia (271).

6. ARTELE SOMPTUARE

Fildeşurile (273). – Steatitul şi ofitul (274). – Metalele şi pietrele preţioase (274). – Monedele (276). – Ţesăturile (277).

7. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ

BYZANCE APRÈS BYZANCE

Glosar

Bibliografie

Planuri

Sursa planurilor şi desenelor (vol. I şi II) Indice selectiv

BUN DE TIPAR: 03.06.1976
APĂRUT 1976
TIRAJUL 8.000 + 20 + 80 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ”.
CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREŞTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

90. Constantinopol, Kilisse Djami (Sfântul Teodor?). (Sfârşitul secolului al XI-lea.)

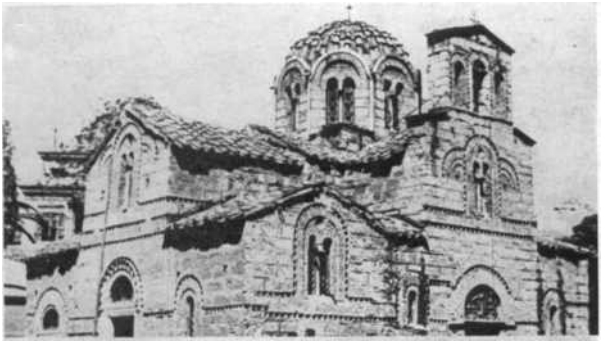
91. Skripu. Biserica Theotokos (873 – 874).

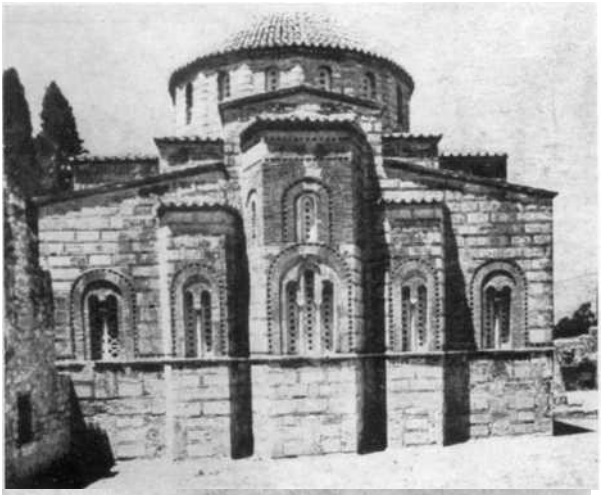
92. Neřeži. Sfântul Pantelimon. (1164.)

98. Salonic. Biserica „Fecioarei Căldărarilor”. (1028.)

94. Atena. Biserica Sfinţilor Teodori. (Pe la 1070.)

95. Biserica mănăstirii Daphni. (Sfârşitul secolului al XI-lea.)



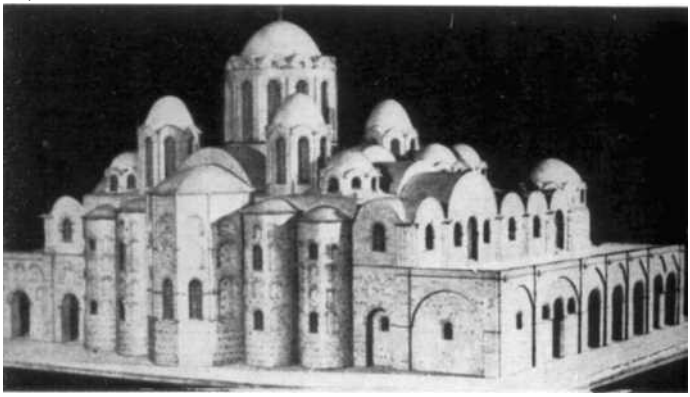


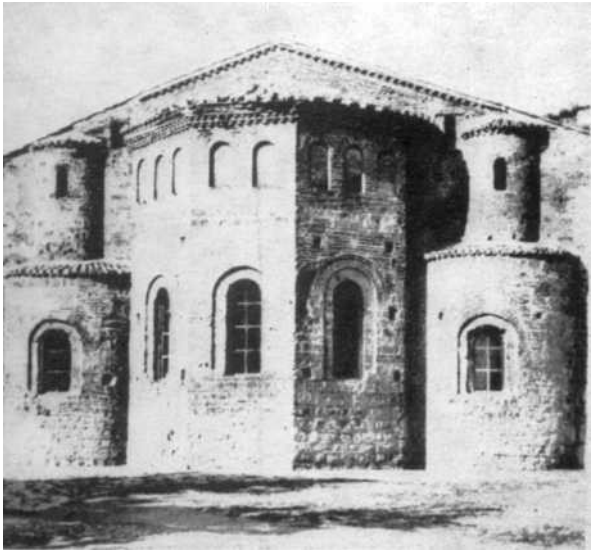
96. Rossano, Calabria. San Marco. (Secolele X – XI?)

97. Novgorod. Sfânta Sofia. (1045 – 1050)

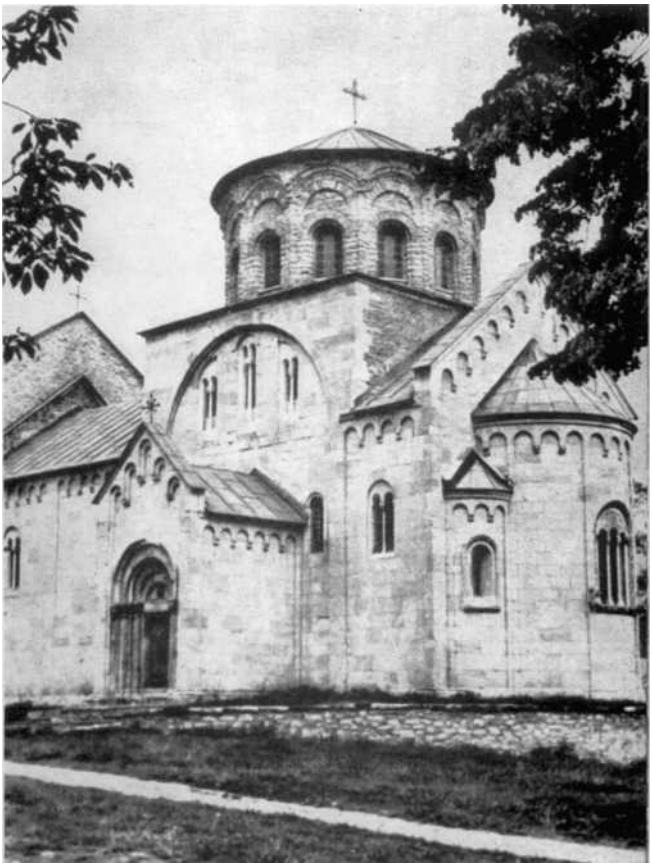
98. Kiev. Sfânta Sofia. (1037.1046. Machetă-reconstituire)

99. Ohrid, Macedonia. Sfânta Sofia. (Secolele IX-XI?)





100. Ahtamar, Armenia. Biserica Sfintei Cruci. Faţada sud. (915 – 921.)



101. Studenica, Serbia. Biserica mănăstirii Fecioarei (vedere parţială). (1190 – 1195.)

102 – 106. Constantinopol, Sfânta Sofia:

– 102. Fecioara din mozaicul lui Ioan al II-lea Comnenul. Tribuna de sud. (1118.)

– 103. Fecioara din absidă. Mozaic, (între anii 842 şi 867.)

– 104. Sfântul Ignatie cel Tânăr. Mozaic. (Sfârşitul secolului al IX-lea – începutul secolului al X-lea.)

– 105. Arhanghelul Gavril. Mozaic pe arcul absidei, (între 842 şi 867.)

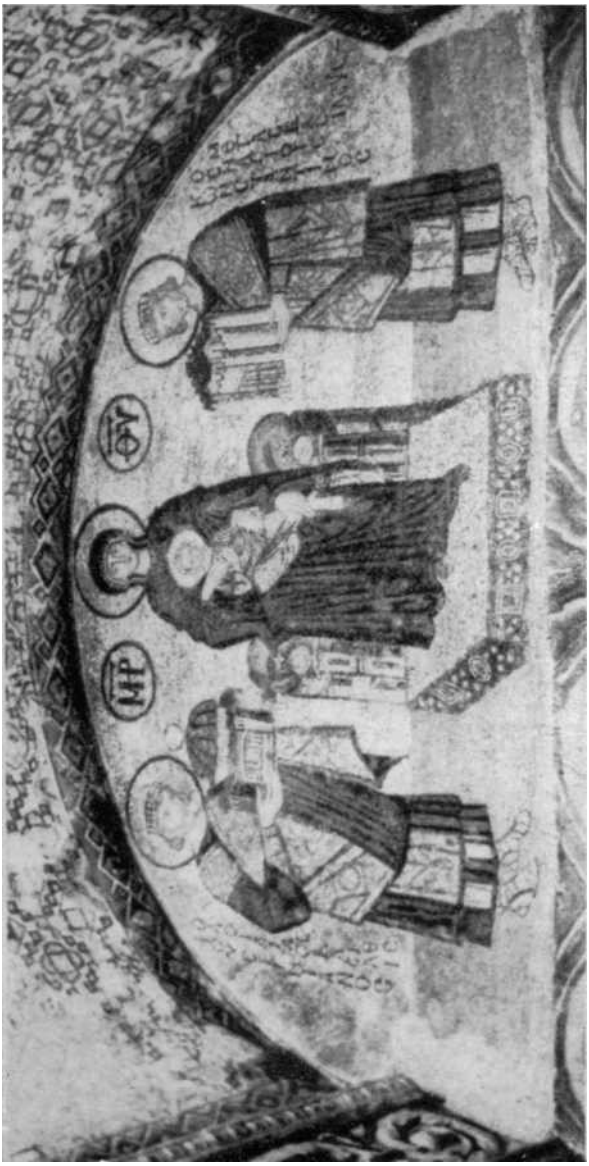
– 106. Împăratul Alexandru. (Sfârşitul

secolului al IX-lea – începutul secolului al X-lea.)

107-108. Constantinopol, Sfânta Sofia:

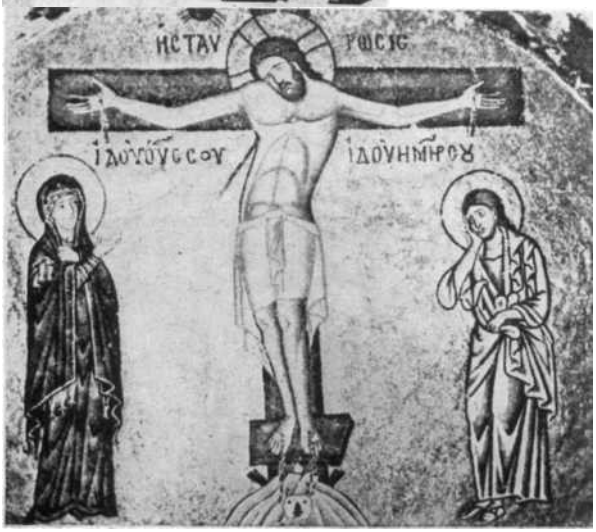
– 107. Mozaic înfăţişându-l pe Leon al VI-lea cel înţelept prosternat la picioarele lui Hristos. (Sfârşitul secolului al IX-lea – începutul secolului al X-lea.)

– 108. Mozaicul Fecioarei Theotokos între împăraţii Constantin şi Iustinian. (Pe la anul 1000.)



109. Chios. Nea Moni: Hristos din Pogorârea la Iad. (1042 – 1048.)

109-bis. Niceea. Biserica Adormirii: mozaicul absidei. (A doua jumătate a secolului al IX-lea.)



110. Daphni. Pantocratorul.

111. Hosios Lukas, Focida: Răstignirea. (Începutul secolului al XI-lea.)

112. Constantinopol, Sfânta Sofia: Alexis Comnenul, fiul lui Ioan al II-lea şi al Irinei. (După 1120.)

118. Constantinopol, Sfânta Sofia: Hristos între împăratul Constantin al IX-lea Monomahul şi împărăteasa Zoe (detaliu) (Mijlocul secolului al XI-lea.)

114-bis, Tokale* Kilisse, biserica I: Înmulţirea pâinilor şi peştilor. (începutul secolului al X-lea.)

115. Nerezi. Sfântul Pantelimon: Coborârea de pe Cruce. Frescă. (1164.)

116. Nerezi. Sfântul Pantelimon: Plângerea lui Iisus. Frescă. (1164.)

117. Kastoria. Sfinţii Anarghiri: Punerea în Mormânt. Frescă. (Sfârşitul secolului al XII-lea.)

118. Kiev. Sfânta Sofia: Fecioara orantă din absidă (detaliu). (După 1040.)

119. Kiev. Sfânta Sofia: Sfântul Luca din împărtăşania apostolilor. (După 1040.)

120. Kiev. Sfântul Mihail: Sfinţii Luca şi Ioan din împărtăşania apostolilor. (Pe la 1111 – 1112.)

121. Vladimir. Sfântul Dumitru: Judecata de Apoi (detaliu). (1194.)

122. Staraia Ladoga, Rusia. Sfântul

Gheorghe: cap de proroc. (Puţin după 1164.)

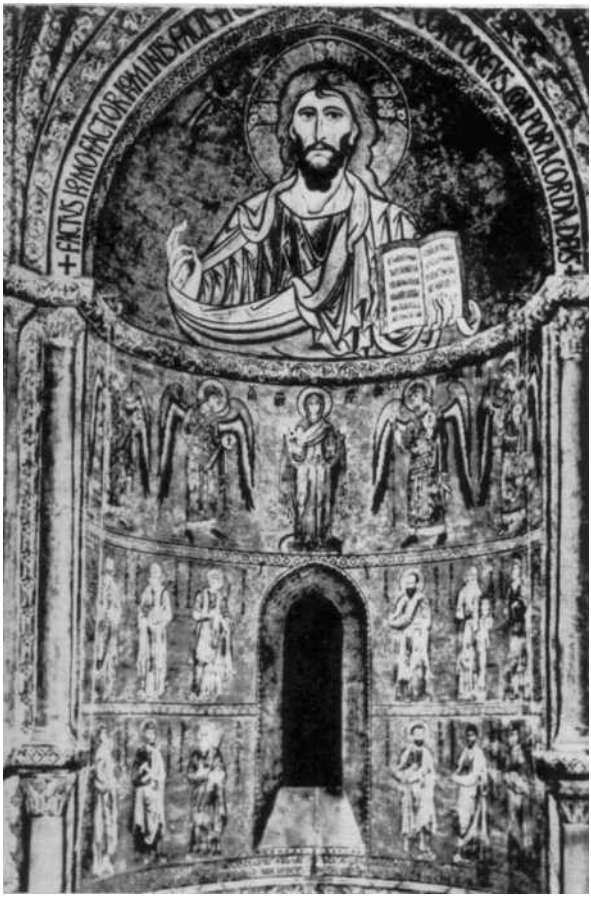
123. Ateni. Georgia: capul lui Iosif. (1072-1089.)

124. Torcello. Mozaicuri în absida catedralei. (Apostoli: sfârşitul secolului al XI-lea începutul secolului al XII-lea; Fecioara: sfârşitul secolului al

XII-lea.)

125 – 126. Gravina. Frescă din cripta bisericii San Vito Vecchio: sfinţii Petru, Lazar şi Iacov şi Mironosiţele la Mormânt. (Secolele XII-X11L)

127. Palermo. Capela Palatină: Sfântul Pavel (absida de sud). (1140 – 1154.)



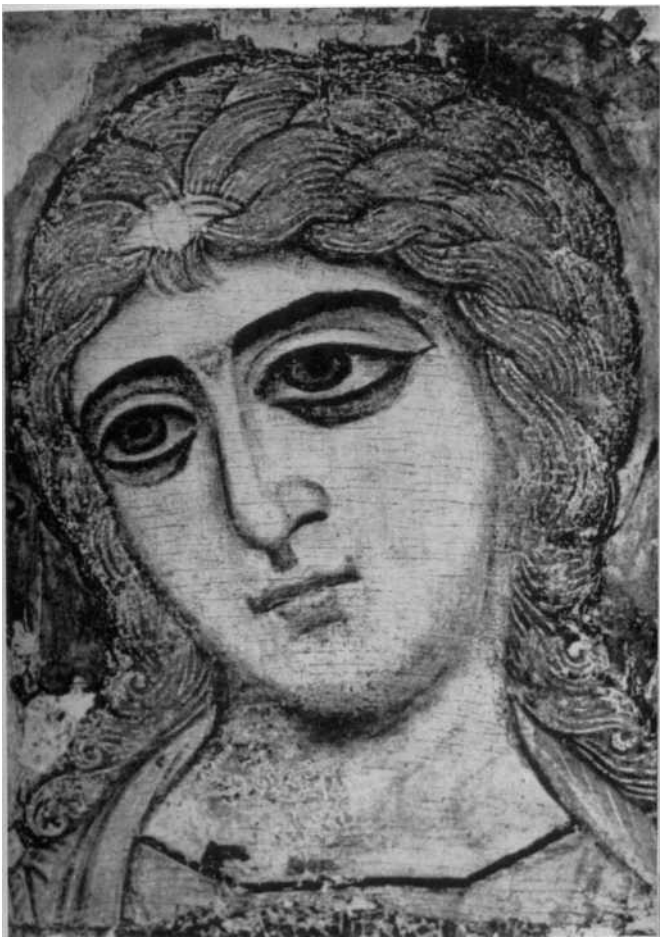
128. Cefalù. Mozaicuri din absida catedralei. (1148.)

129. Monreale. Catedrala: Hristos în grădina Ghetsimani. (Pe la 1180 – 1190.)

130. Palermo. Biserica Martorana: Adormirea Maicii Domnului. (1143 – 1151.)

131. Palermo. Capela Palatină: Întâlnirea dintre Petru şi Pavel. (Pe la 1170.)

132. Veneţia. San Marco: Ispitirea lui Hristos (detaliu), (începutul secolului al XIII-lea.)



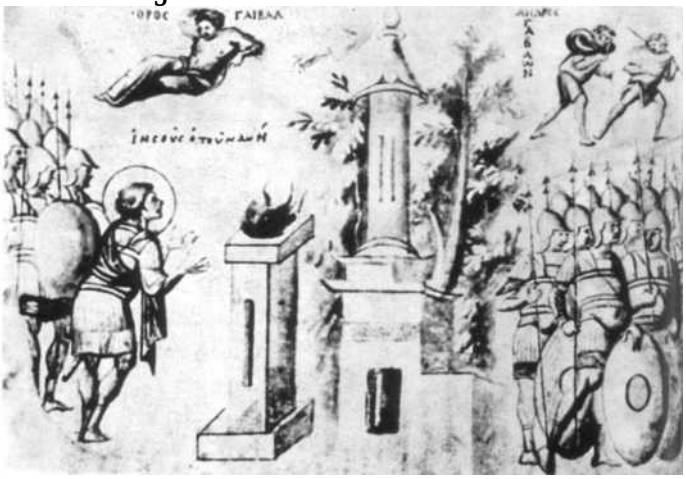
133. Cap de înger „cu părul de aur”. Icoană. (Leningrad, Muzeul rus. Începutul secolului al XII-lea.)

134. Sfinţii Procopie, Dumitru şi Nestor. Icoană. (Mănăstirea Sinai. Secolul al XI-lea.)

135. Maica Domnului din Vladimir. Icoană. (Moscova, Galeria Tretiakov. Începutul secolului al XII-lea.)

136. Moise primind Tablele Legii. Icoana. (Mănăstirea Sinai. Secolul al XII-lea.)

137. Psaltire greacă: David păscând oile. (Paris, Biblioteca naţională, ms, gr. 139, fel. I verso. Prima jumătate a secolului al X-lea.)

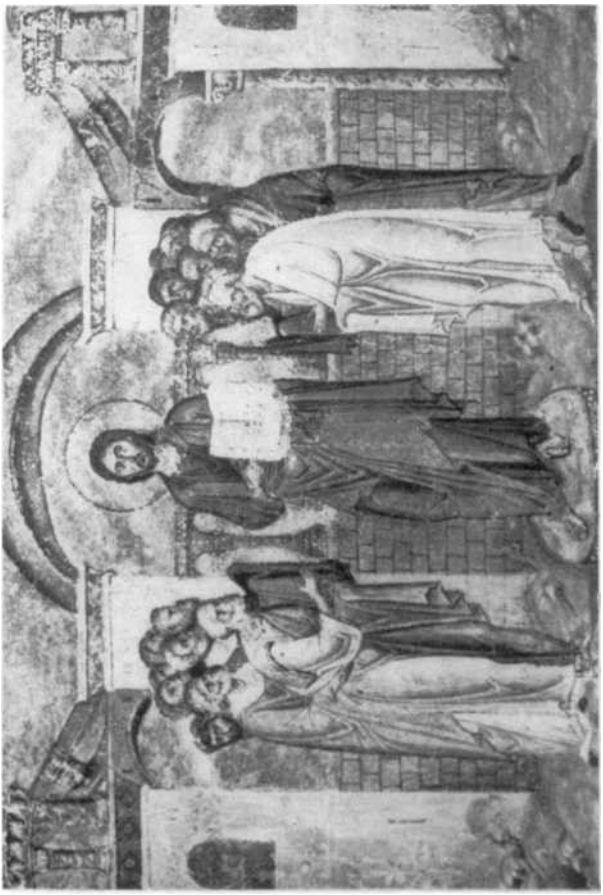


138. Rotulul lui Iosua: moartea regelui din Ai şi ridicarea unui altar. (Roma, Biblioteca

Vaticanului, Palat, gr. 431, fila XI. Prima jumătate a secolului al X-lea.)

139. „Theriaca” de Nicandru: grădinile purificate. (Paris, Biblioteca naţională, supl. gr. 247, fel. 47 verso şi 48. Secolul al X-lea.)

140. Manuscrisul lui Teodoret: medalioane cu şase proroci. (Torino, Biblioteca naţională, ms. B. 12, fel. 12 recto. Secolul al X-lea.)



141. Menologul lui Vasile al I l-lua: Hristos citind între apostoli. (Roma, Biblioteca Vaticanului, gr. 1613, fel. 1. Pe la 985.)

142. Omiliile lui Iacov Kokkinobaphos: Adam şi Eva, căderea în păcat. (Roma, Biblioteca Vaticanului, gr. 1162, fel. 33. Începutul secolului al XII-lea.)

143. Evanghelistul Matei. (Londra, British Museum, Codex Burney 19, fel. I verso. Secolul al XII-lea.)

143-bis. Omiliile lui Ioan Gura de Aur, folio 2 verso: Nichifor al III-lea între Ioan Gură de Aur şi arhanghelul Mihail (Biblioteca naţională, Paris).

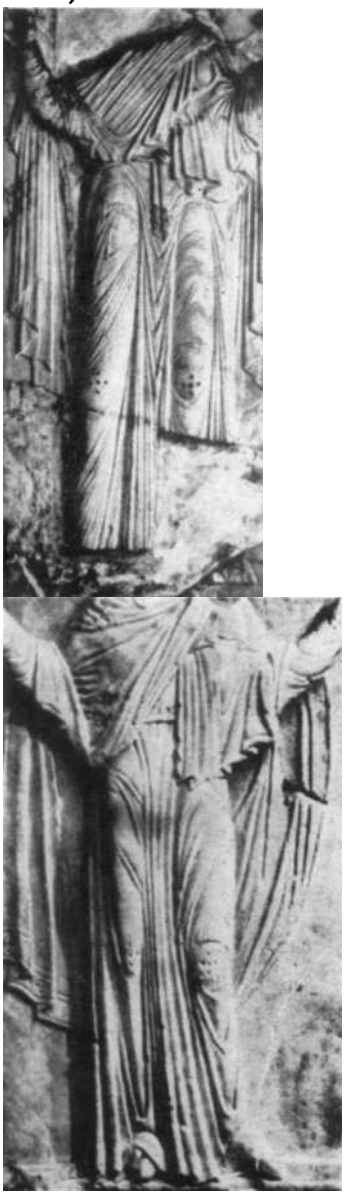
144. Acrobat. (Istanbul, Muzeul arheologic. Secolul al XII-lea.)

145. Relief cu figura unui împărat. (Istanbul, Muzeul arheologic. Mijlocul secolului al XI-lea.)

146. Sfânta Evdochia. Icoană din pietre colorate. (Istanbul, Muzeul arheologic. Secolul al X-lea.)

147. Fecioara orantă. Icoană de piatră provenind din biserica Sfântul Gheorghe a palatului Mangana. (Istanbul, Muzeul arheologic. Mijlocul secolului al XI-lea.)

148. Fecioară orantă. Icoană de piatră. (Salonic, Sfântul Gheorghe. Secolele X – XI.)



149. Sfântul Dumitru. (Veneţia, San Marco, faţada vest. Pe la 1200.)

150. Heracles şi mistreţul din Erymanth. (Veneţia, San Marco, faţada vest. Secolul al X-lea?) →

151. Lei afrontaţi de o parte şi de alta a Arborelui vieţii. Panou de parapet. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

152. Luptă cu un dragon în prezenţa unei sirene. Basorelief. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

153. Leu atacând o căprioară. Panou de parapet. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

154. Leu atacând o antilopă. Panou de parapet încastrat în faţada Mitropoliei Mici de la Atena. (Secolul al X-lea.)

158. Încoronarea lui Leon al VI-lea. Fildeş. (Berlinul de Est, Muzeele naţionale. Sfârşitul secolului al IX-lea - începutul secolului al X-lea.)

159. Caseta de la Veroli. Fildeş. (Londra, Victoria and Albert Museum, secolul al X-lea.)

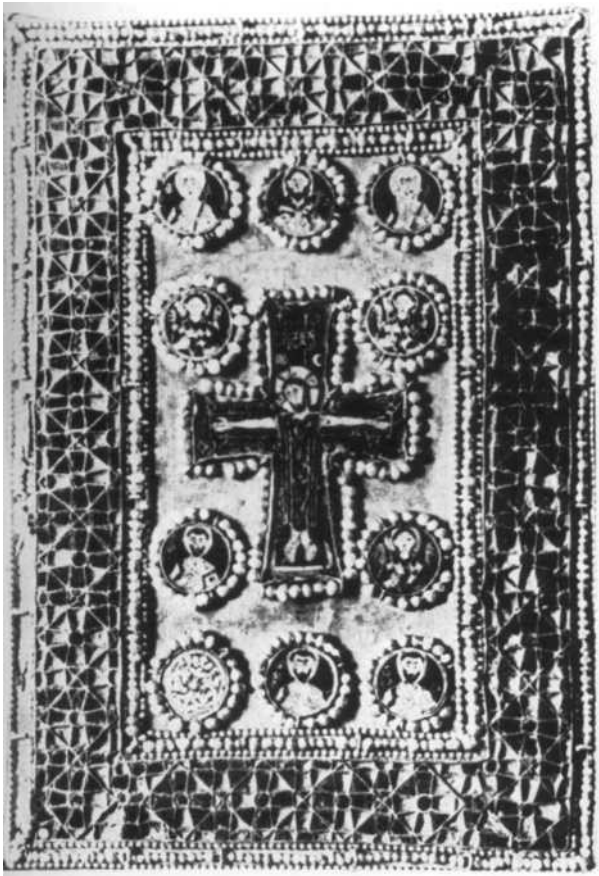
160. Hristos încoronând perechea imperială Romanos şi Evdochia. Placă de fildeş. (Paris. Biblioteca naţională. Mijlocul secolului al X-lea.)

161. Sfântul Ioan Botezătorul şi Sfântul Ioan Gură de Aur. Detalii de pe o casetă de fildeş. (Florenţa, Muzeul Bargello. Secolul al XII-lea.)

162. Fecioara cu Pruncul. Fildeş. (Utrecht, Muzeul arhiepiscopal. Secolul al XI-lea.)

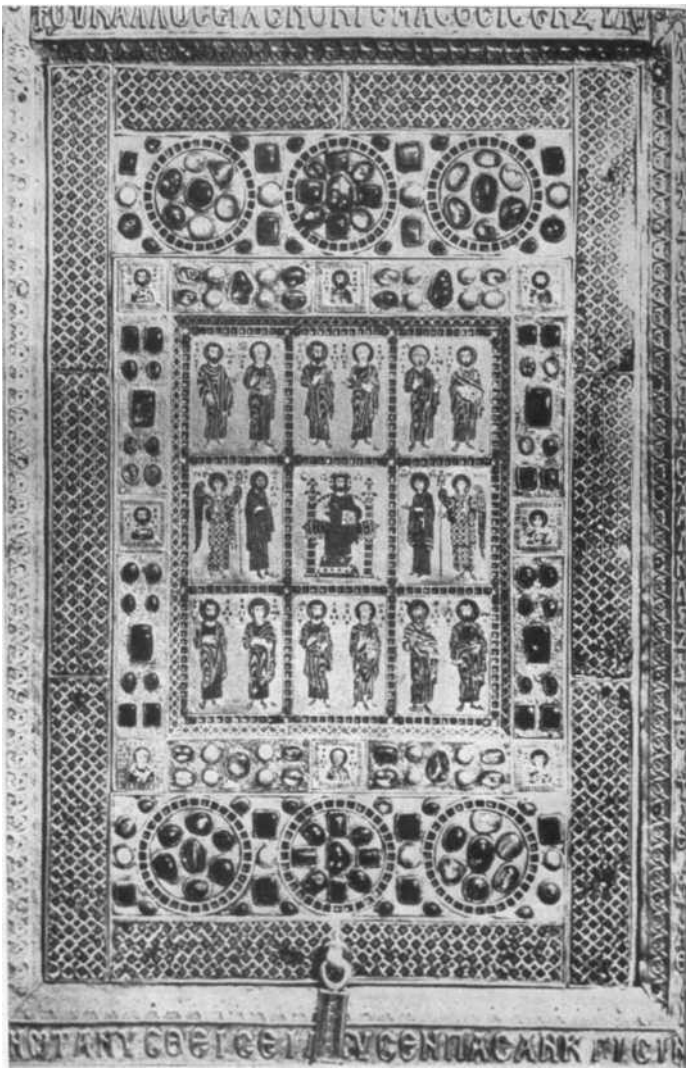
103. Intrarea lui Hristos în Ierusalim. Fildeş (Berlinul de Est, Muzeele naţionale. Secolele X – XI)

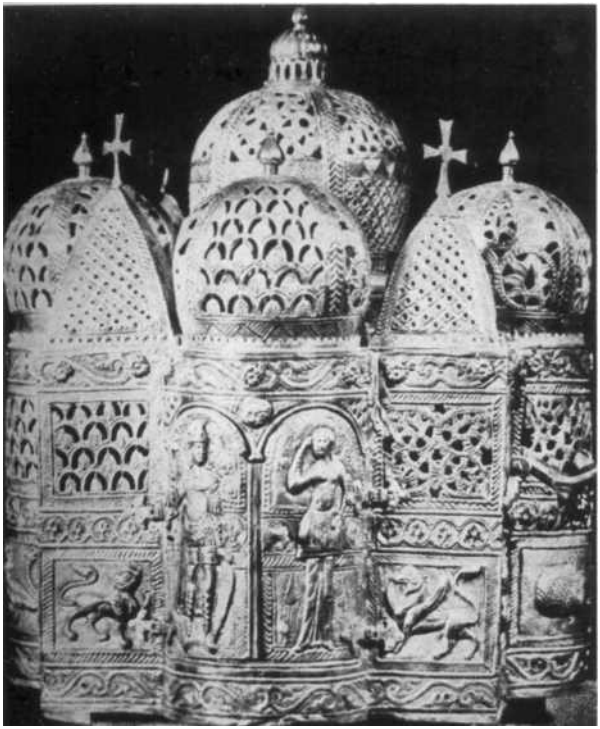
164. Patenă de argint. (Halberstadt, Tezaurul Catedralei. Secolul al XI-lea.)



165. Ferecătură: aur, email şi pietre preţioase. (Veneţia, Biblioteca Sau Marco. Secolul al IX-lea.)

166. Staurotecă cu emailuri. (Catedrala din Limburg an der Lahn. 964 – 965.)





107. Chivot cu alegoriile Curajului şi Inteligenţei. (Veneţia, Tezaurul bisericii San Marco. Secolul al XI-lea.)

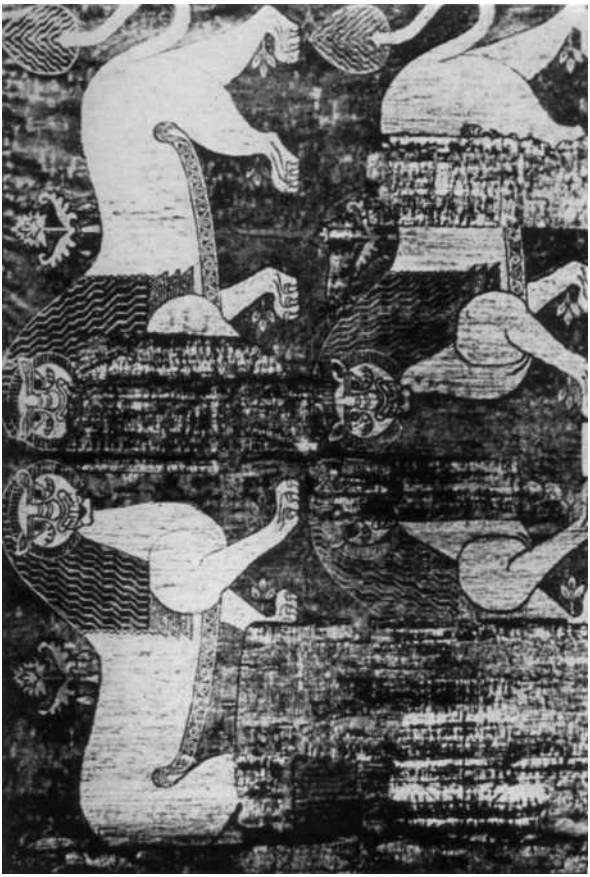
168. Coroana sfântului Ştefan. (Budapesta, Muzeul naţional. A doua jumătate a secolului al XI-lea.)

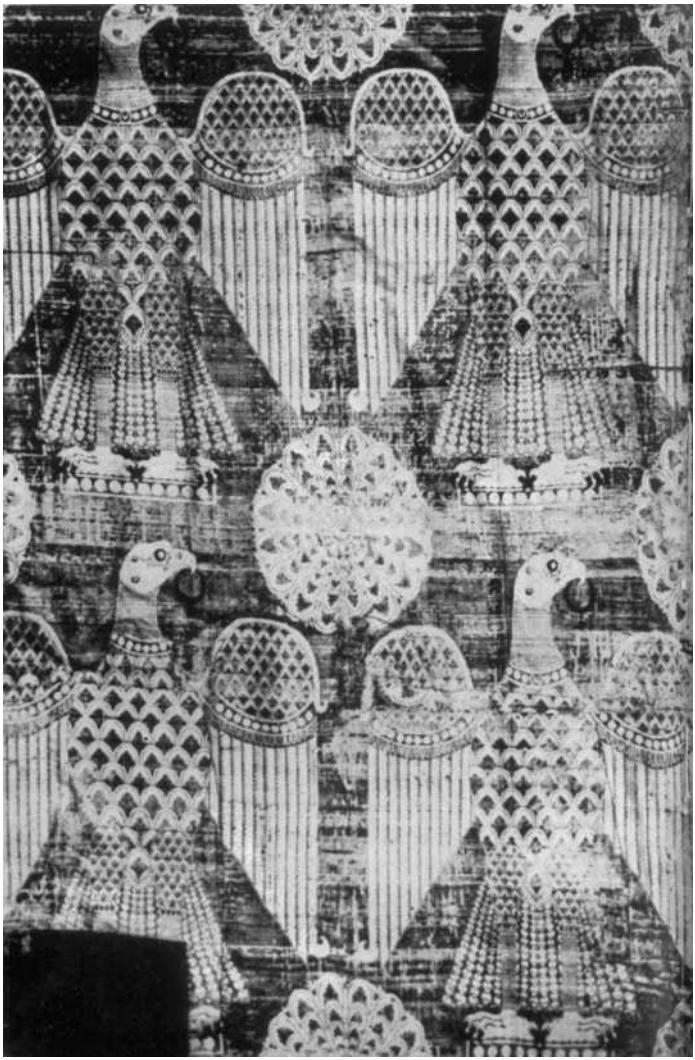
169. Coroana lui Constantin IX Monomahul. (Budapesta, Muzeul naţional. Mijlocul secolului al XI-lea.)

170. Potir de sardonix purtând o inscripţie cu numele împăratului Romanus (I-ul? 920 – 944. Veneţia, Tezaurul bisericii San Marco.)

171. Ţesătură de mătase cu grifoni adosaţi. (Sion, cantonul Valais, Elveţia, Muzeul Vaiere. Secolul al XI-lea.)

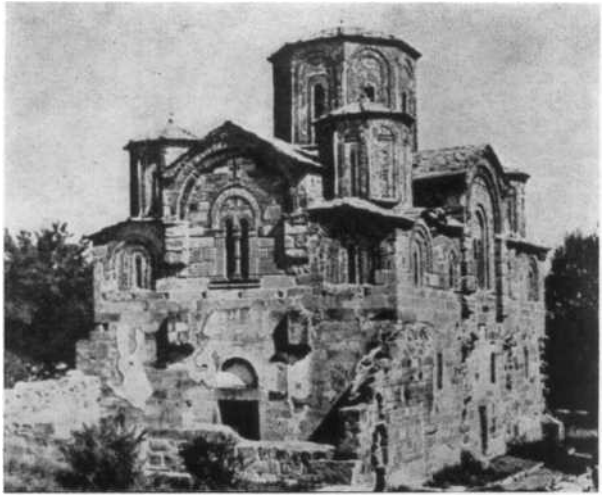
172. Ţesătură cu lei. (Muzeul de la Düsseldorf. Sfârşitul secolului al X-lea - începutul secolului al XI-lea.)





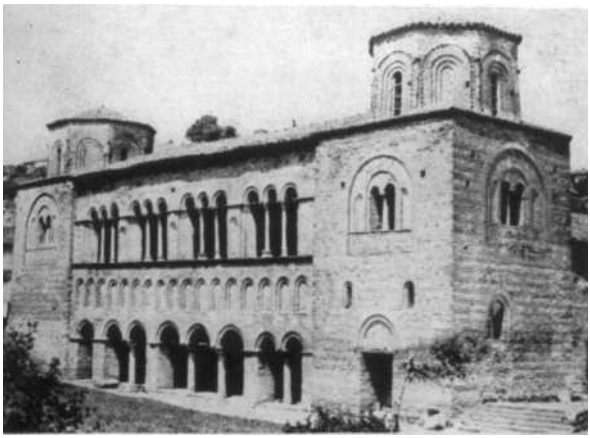
173. Linţoliul sfântului Germanus. (Auxerre, Sfântul Eusebiu. Secolul al X-lea.)

174. Gračanica, Macedonia. Biserica lui Miliutin. (1320.)



175. Staro Nagorično, Macedonia. Biserica Sfântul Gheorghe (Părţile inferioare: secolul al XI-lea; părţile superioare: 1313.).

176. Salonic, Biserica Sfânta Ecaterina. (Sfârşitul secolului al XIII-lea.)



177. Arta. Biserica Parigoritissa. (1283 – 12%.)

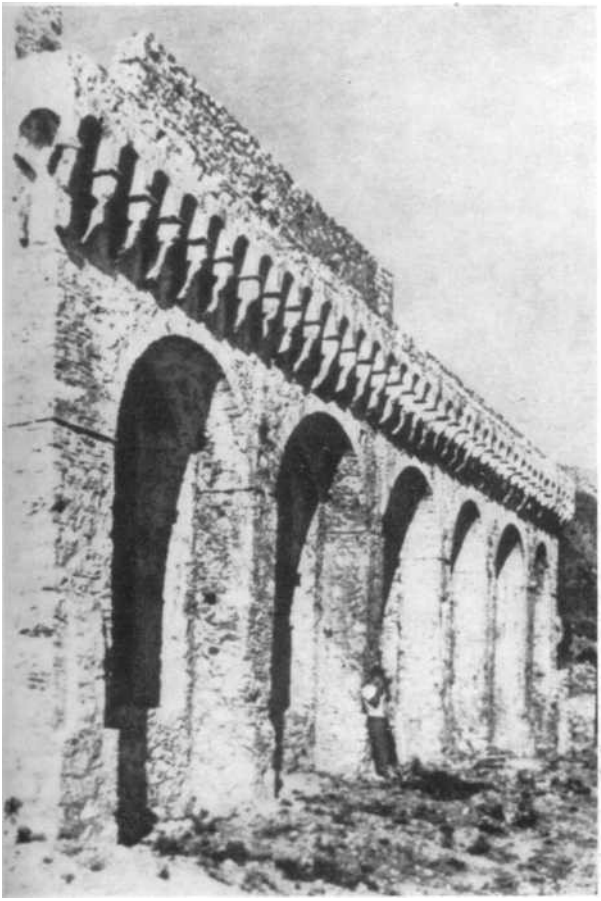
178. Ohrid, Macedonia. Biserica Sfânta Sofia. Pronaos (1314).

179. Mistra. Biserica Sfinţii Teodori. (1290 –

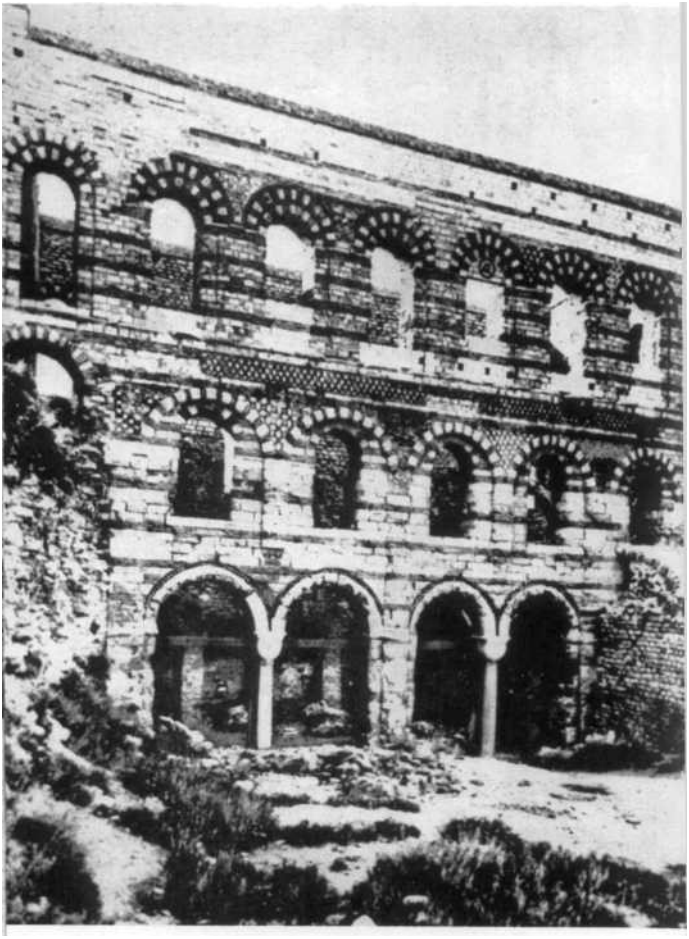
1296.)

180. Mistra. Biserica Hodighitria: absidele. (începutul secolului al XIV-lea.)

181. Mistra. Biserica Pantanassa (după 1420).



182. Mistra. Palatul: aripa Paleologilor. (După 1383.)



183 Constantinopol. Palatul Tekfur Serai. (Secolul al XIV-lea.)

184. Oropos, Grecia. Biserica Sfântul Gheorghe: Sfântul Grigore. (Atena, Muzeul bizantin. Pe la 1230.)

185. Sopočani. Biserica mănăstirii: detaliu din Adormirea Maicii Domnului. (Pe la 1265.)

186. Studenica. Biserica Sfinţii Ioachim şi Ana: Intrarea Fecioarei în templu. (1314.)

187. Trapezunt. Biserica Sfânta Sofia: detaliu din Necredinţa lui Toma. (Pe la 1250.)

188. Veneţia. San Marco, capela San Clemente: patriarhul şi dogele primind moaştele sfântului Mařen. (După 1204.)

189. Arta. Parigoritissa: prorocul Ioil. (Pe la 1290.)

190. Arta. Parigoritissa: prorocul Isaia. (Pe la 1290.)

191. Constantinopol. Sfânta-Sofia: Ioan Botezătorul din Deisis. (Pe la 1270.)

102. Constantinopol. Kariye Djami: Primii şapte paşi ai Fecioarei. (1315 – 1320.)

193. Salonic. Sfinţii Apostoli: Schimbarea la Faţă (1312 – 1315.)

194. Constantinopol. Kariye Djami: Anastasis (Pogorârea la Iad), frescă. (1315 – 1320.)

195. Staro Nagorično. Sfântul Gheorghe: Batjocorirea lui Hristos. (1317.)

196. Salonic. Sfinţii Apostoli: detaliu din Intrarea în Ierusalim. (1312 – 1315.)

197. Gračanica: învierea lui Lazăr (detaliu). (1321)

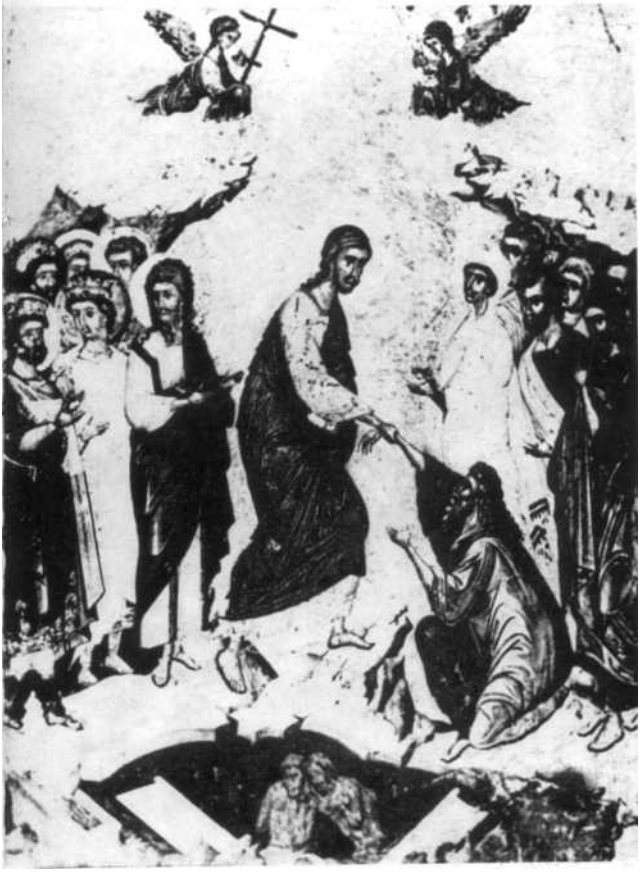
19S. Manasija: Trei sfinţi militari. (1407 – 1418.)

199. Mistra. Peribleptos: fragment din Liturghia îngerească. (Ultimul sfert al secolului al XIV-lea.)

199-bis. Frescă din biserica Peribleptos de la Mistra: Ioachim în scena ofrandelor refuzate.

200. Novgorod, catedrala Spaso-Preobrajenie. Fragment dintr-o frescă de Teofan Grecul: sfântul Acachie. (1378.)

201. Constantinopol. Kariye Djami: frescă italienizantă reprezentând o defunctă dinaintea Fecioarei tronând. (Cu puţin înainte de 1450.)



202. Pogorârea la Iad. Icoană. Leningrad, Ermitaj. (Al doilea pătrar al secolului al XV-lea.)

203. Maica Domnului din Galahorra. Icoană. (Washington, National Gallery. Secolul al XIII-lea.)

204. „Maica Domnului de la Don”. Icoană pictată pe ambele feţe. (Moscova, Galeria Tretiakov. 1370 – 1390.)

205. Prorocul Avacum. (Moscova, Muzeul de istorie, ms, gr. 407, fel. 502, verso. Pe la 1300.)

206. Sfântul Ioan Teologul. Icoană. (Mytilini, Sfântul Therapon. Pătrarul al doilea al secolului al XV-lea.)

207. Iosif al II-lea, patriarh al Constantinopolului (1416 – 1439). (Paris, Biblioteca naţională, gr. 1783, fel. 98 verso. Prima jumătate a secolului al XV-lea.)

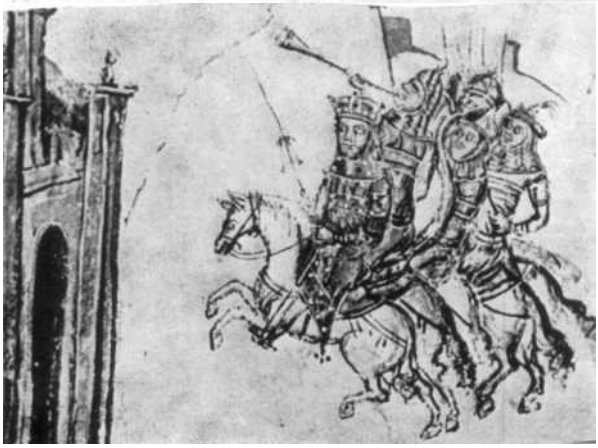
208. "Portretul” lui Hipocrat, din manuscrisul operelor sale executat pentru marele duce

Apocaucos. (Paris, Biblioteca naţională, gr. 2144, fel. 10 verso 1340 – 1345.)

209. Opusculul călugărului Ioasaf: Ioan al VI-lea Cantacuzino prezidând un sinod. (Paris, Biblioteca naţională, gr. 1242, fel. 5 verso. După 1354.)

210. Evanghelia Hitrovo: sfântul Ioan şi Prohor. (Moscova, Biblioteca Lenin, fel. 2. Pe la 1390.)

211. Psaltirea sârbă de la München. (München, Biblioteca naţională, ms, slav nr. 4, fel. 124 verso. Sfârşitul secolului al XIV-lea.)



212. Cartea lui Iov: prietenii se întorc la Iov. (Paris, Biblioteca naţională, gr. 135, fel. 242 verso. 1362.)

213. Cronica lui Manasses: invazia ruşilor în Bulgaria sub Sviatoslav. (Roma, Biblioteca Vaticanului, codex val, slav. II, fel. 178 verso. 1344 – 1345.)

214. Intrarea în Ierusalim. (Roma, Biblioteca Vaticanului, ins, sir. 559, fel. 105 recto. 1220.)

215. Fecioara Anikeios, relief. (Veneţia, capela Zeno din biserica San Marco. Secolul al XIII-lea.)

2 Mi. Hristos tronând, basorelief. (Mistra, Muzeul Mitropoliei. Începutul secolului al XV-lea.)

217. Epitaful de la Salonic, detaliu (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al XIV-lea.)

218. Pixidă de fildeş. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. 1348 – 1352.)

219. Cupa lui Manuel Cantacuzino. (Tezaurul mănăstirii Vatopedi, Muntele Athos. Între 1348 şi 1380.)

Biblioteca de artă

173

Arte și civilizații

arta bizantină

« Urmărită din aproape în aproape — pe epoci, pe genuri și pe centre autonome — evoluția artei bizantine este însoțită de pertinente comentarii menite să precizeze momentele și problemele fundamentale ale complexului univers artistic al orientului ortodox. Expunerea este clară și trădează vocația didactică a autorului, semnificativă fiind în acest sens grija cu care sînt explicați termenii de specialitate, astfel că expunerea istorică se împletește cu analiza lexicografică ».

VASILE DRĂGUȚ

Vol. I și II lei 31